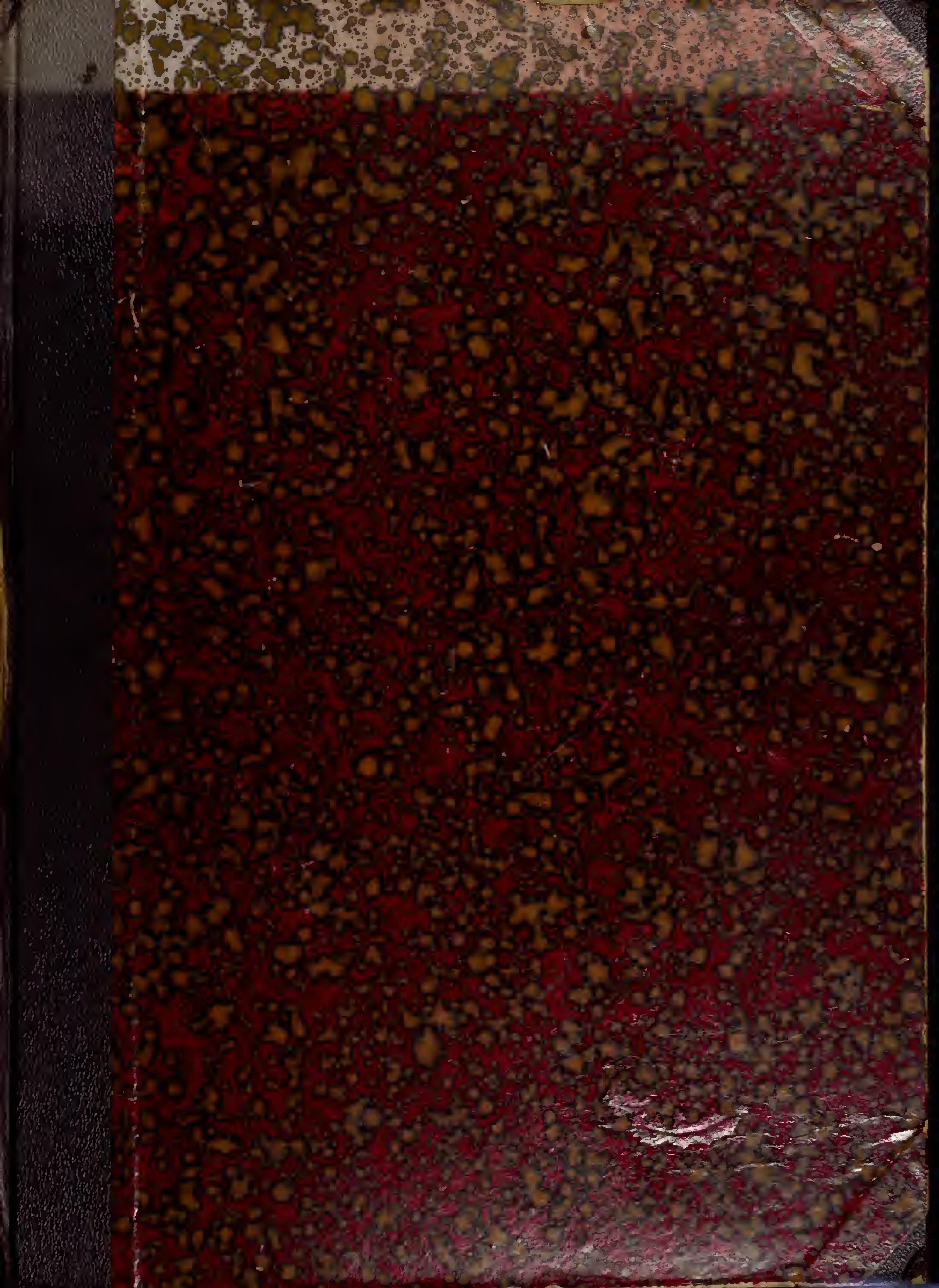






AUSGEWÄHLTE KUNSTWERKE DER SAMMLUNG LANCKOROŃSKI

MIT 51 TAFELN UND 23 TEXTABBILDUNGEN

WIEN 1918

Druck von Adolf Holzhausen in Wien
Lichtdrucktafeln von C. G. Roeder in Leipzig
Textabbildungen von C. Angerer & Göschl, Wien

SEINER EXZELLENZ

Dr. KARL GRAFEN LANCKOROŃSKI

ZU SEINEM SIEBZIGSTEN GEBURTSTAGE

VON

FREUNDEN UND VEREHRERN

GEWIDMET



INHALT.



VORWORT.

Es geziemt einem Historiker nicht, die Gegenwart zu schelten und von einem vergangenen goldenen Zeitalter zu träumen. Denn gleichsam ex offo sollte jeder historisch Denkende sich darüber klar sein, daß jede Zeit ihre Vorzüge und Mängel hat, ihre Lichter und Schatten und in ihrer Gesamtheit jede Periode so ist, wie sie eben sein mußte und wie sie den geistigen Bedürfnissen der in ihr lebenden Menschen entsprochen hat. Mit diesem Vorbehalte sei es erlaubt, auf die Schattenseite unserer heutigen geistigen Kultur hinzuweisen, die darin besteht, daß Männer, die auf dem Gebiete der Geisteswissenschaften universell gebildet wären, immer seltener werden. Ein naiver Universalismus im Sinne Lionardos, der alles menschliche Wissen, Können und Forschen umfassen würde, ist freilich nicht mehr denkbar, nicht nur aus äußeren Gründen sondern noch weit mehr deshalb, weil es an einer zentralen Idee, wie sie bei Lionardo und seinen Zeitgenossen im Glauben an die Allmacht der unmittelbaren Anschauung bestanden hat, fehlt, die es ermöglichen würde, alle Erscheinungen unter einen und denselben Gesichtspunkt einzuordnen. Doch die Schranken, die unter dem Einflusse der notwendig spezialisierten Naturforschung zwischen den einzelnen Gebieten der Geisteswissenschaften, ja, zwischen diesen und der allgemeinen geistigen Bildung überhaupt, im Verlaufe des vorigen Jahrhunderts allmählich entstanden sind, beklagen wir, da sie unseren Horizont verengen und dazu führen, daß die einzelnen Disziplinen durch Inzucht der Gedanken verkümmern und ihre Vertreter immer mehr zu Handwerkern und Bureaukraten herabsinken, die eine Fülle von Arbeit leisten, ohne daß damit ein greifbarer allgemeiner Fortschritt verbunden wäre. Wie viel haben wir an geistiger Gemeinschaft eingebüßt, die über nationale Gesichtspunkte hinweg noch um die Mitte des vorigen Jahrhunderts die führenden Geister Europas verbunden hat! Es fehlt ihr an realem Inhalt, weshalb sie wie die Rose von Jericho in der Tischlade vertrocknen mußte und zu einer

Phrase geworden ist, deren Hohlheit im großen Kriege aller gegen alle so grauenhaft zutage trat.

Es fehlt uns eben jene «Vermenschlichung», um ein berühmtes Wort des ausgehenden XVII. Jahrhunderts zu gebrauchen, des geistigen Lebens, die nicht auf fachlichen oder Kasteninteressen, sondern auf ideellen Berührungspunkten beruht. Und da wir dies immer mehr schmerzlich zu empfinden beginnen, wenden wir uns mit vertiefter Verehrung Männern zu, die wie unser Jubilar auch heute noch die Humaniora in der alten Bedeutung des Wortes verkörpern.

Abstammung, seltene Gaben und Erziehung wirkten bei ihm zusammen, um eine Vielseitigkeit und Feinheit der Bildung zu begründen, wie sich ihrer gegenwärtig nur wenige rühmen dürften. Im XVIII. Jahrhundert waren die adeligen Häuser in Österreich nicht weniger und viel länger als anderswo der Mittelpunkt der Kunst, Literatur und Freude an allem Geistigen. Man disputiert da über Voltaire und Kant und schwärmt für Herder. «Unser Zeitalter ist wahrlich groß, da es das Zeitalter Goethes ist», schreibt im Jahre 1822 Gräfin Elise Schlick an eine Freundin, und im Palais Lobkowitz findet die erste Aufführung der «Eroica» statt. Nicht als Mäzene und Auftraggeber allein, sondern als Freunde und Gesinnungsgenossen verkehren die Aristokraten mit Dichtern, Künstlern und Gelehrten und es entsteht eine Atmosphäre, in der der höchste geistige Maßstab auf die ganze Lebensführung angelegt wird.

Eine Welle dieser Atmosphäre reicht bis zum Grafen Karl Lanckoroński hinauf. Seine Großmutter, eine geborene Gräfin Rzewuska, durch die die Bilder von Rembrandt sowie andere niederländische Gemälde und kostbare Miniaturen in die Familie kamen, war eine Dame von seltener Bildung, sein Onkel hat sich als Oberstkämmerer um die Wiener Hoftheater große Verdienste erworben, seine Eltern waren überaus kunstsinnig und haben mit Geschmack und Sachkenntnis gesammelt. Die frühe Jugend verbrachte Graf Lanckoroński in Paris, wo seine Mutter domizilierte und mit dem ihn auch später zahlreiche Beziehungen verbunden haben. In der Studienzeit wurde Wilhelm Hartel sein Erzieher. Ein berühmter klassischer Philologe, besaß Hartel die seltene Gabe, das Bleibende des klassischen Altertums seinem Schüler als lebendige Gegenwart zu vermitteln und zugleich von diesem humanistischen Ideal aus weit über die Grenzen der philologischen Studien die ganze Persönlichkeit in einem intensiven Verhältnis zur Literatur, Kunst und Wissenschaft und dem sich daraus ergebenden hohen Verantwortungsgefühl zu verankern. Was zumeist des verfehlten Systems wegen in unseren Mittelschulen ein pium

desiderium bleibt, entwickelte sich hier durch die Gunst der Umstände und Talente im vollen Maße und trug reiche Früchte. So war der Einfluß Hartels auf den Grafen Lanckoroński groß und andauernd, was auch darin zum Ausdruck kam, daß sich aus den Beziehungen zwischen Schüler und Lehrer eine Freundschaft entwickelte, die die beiden Männer bis zu Hartels Tode verband. In den Universitätsjahren — Graf Lanckoroński studierte Jus in Wien, wo er auch promovierte, — trat er Josef Unger und Adolf Exner näher und auch mit diesen beiden genialen Rechtslehrern, von denen den einen nebst überragender Rednergabe hohe philosophische und politische Gedankentiefe, den andern eine auf vielseitigen geistigen Gesichtspunkten aufgebaute weitblickende Lebensweisheit auszeichnete, blieb Graf Lanckoroński in der Folgezeit befreundet. Auf ihren Einfluß dürften nicht zuletzt die kritische Besonnenheit, präzise Unterscheidung und Einschätzung der Fragen und Dinge und die vorurteilslose, ebenso von politischen Doktrinen — nach oben und unten — unabhängige, wie auf geschichtlicher Einsicht aufgebaute Beurteilung der Menschen und Verhältnisse zurückzuführen sein, die zu den markanten Eigenschaften des Grafen Lanckoroński zu zählen sind. Die politische Laufbahn, zu der sie ihn zu prädestinieren schienen, hat er freilich nicht betreten; denn immer mehr traten schon von seinen Universitätsjahren an künstlerische und kunstgeschichtliche Interessen in den Vordergrund, wobei das damals so reiche Kunstleben Wiens mitgewirkt haben mag. Als geistiger Mitarbeiter begann er sich daran zu beteiligen und blieb es bis auf den heutigen Tag.

Doch bevor wir darauf eingehen, müssen wir uns vergegenwärtigen, wie die Wiener Kunstverhältnisse in den Jugendjahren des Grafen Lanckoroński beschaffen waren. «Unser ganzes Kunstleben», schrieb M. Thausing ungefähr in derselben Zeit, in der die Anfänge der engen Verknüpfung des Grafen Lanckoroński mit unseren öffentlichen Kunstzuständen liegen, «krankt an dem durch die Kunstakademie großgezüchteten Vorurteile, daß nur Künstler ein Urteil über Kunst und Kunstwerke hätten und daß wir Nichtkünstler uns eben einfach von ihnen belehren lassen müßten.» Der Gedanke war nicht neu; denn bereits zwei Jahrhunderte früher schrieb Roger de Piles, in Kunstfragen sei die Ansicht eines homme de bon sens entscheidend, und der ganze große Kampf um die Berechtigung der Kunstkritik bis Diderot wurde unter diesem Gesichtswinkel ausgefochten. Doch die Voraussetzungen hatten sich verändert. Es war nicht mehr wie einst nur die «Natürlichkeit der Empfindung», auf die man sich berufen hat. Aus der wachsenden kunst-

historischen Vertrautheit mit der unendlichen Fülle der künstlerischen Erscheinungen der Vergangenheit und der in ihnen verkörperten nie und nirgends ruhenden Entwicklung entstand in den siebziger Jahren in kunstverständigen, und zwar zuerst in nichtkünstlerischen Kreisen die Opposition gegen die historischen Stildogmen, wie sie die Baukunst jener Zeit beherrschten, und die Überzeugung, daß wie im Leben, so auch in der Kunst das Wertvolle und Bleibende nicht in toten Formen und Regeln zu suchen sei sondern in jeder Zeit sich aus den ihr eigentümlichen Bedürfnissen im freien Wettstreite mit alten Vorbildern zu den alten Idealen der Kunst durchzuringen habe. Die Bahnbrecher dieser Auffassung in Wien waren Eitelberger und Semper, der nicht nur ein Künstler sondern auch ein genialer Kunstgelehrter war. Graf Lanckoroński hat wohl bei Eitelberger Vorlesungen gehört; es war aber doch mehr der Weg der unmittelbaren, auf zahlreichen Reisen erworbenen Anschauung als der der gelehrten Forschung, der ihn an ihre Seite brachte.

In erster Linie war es Italien, das von Jünglingsjahren an immer wieder das Ziel seiner Reisen, zuweilen auch eines längeren Aufenthaltes gewesen ist und dessen Geschichte und Denkmäler er von den Alpen bis zu den sizilianischen Häfen in so hohem Maße beherrscht, daß er zu den besten Kennern des Landes und seiner Kunst zu zählen ist. Neue Ideen begannen in seiner Jugendzeit die Auffassung der italienischen Kunst zu befruchten, denen er sich angeschlossen hat. Es waren nicht mehr nur die klassischen Statuen und die Maler des großen Stiles: Raffael, Correggio, Guido Reni, deren wegen man nach Italien kam. Die werdende italienische Kunst, das italienische Mittelalter, die Protorenaissance, das Zeitalter Giottos und die tastende und ringende Kunst der Quattrocentisten zog die Geister nicht minder an als die klassische Periode. Das Anathema, das auf der reifen Barockkunst, auf Bernini und seiner Schule, lag, begann zu weichen und auch in der Auffassung des Studiums der Zeugnisse der antiken Kunst begann sich eine Wandlung zu vollziehen: statt wie einst immer wieder nur zum Apollo von Belvedere und Laokoon zu wandern, fing man an, sich eingehender mit dem ganzen Reichtum der zu lösenden Probleme der antiken Kunstgeschichte zu beschäftigen. Dazu kam noch, daß man nicht mehr nur jene Kunstwerke aufsuchte, die in den Guiden und Galeriekatalogen als sehenswert bezeichnet wurden, sondern das ganze Kulturfaktum des alten Italien, das in dem dürftigsten Dorfe seine Spuren zurückließ, ihm irgendeinen Zug von Größe und Schönheit verleihend, zur unerschöpflichen Quelle

von erhebenden und belehrenden Anregungen geworden ist. Diese in der Jugend unseres Jubilars neu entdeckten Werte der Bedeutung Italiens für die allgemeine Bildung waren es aber auch, die in ihm den stärksten Widerhall gefunden haben und ihn nicht nur immer wieder zu vertieften und vertiefenden Eindrücken und subtilem Genusse nach dem Süden zogen und dort mit einem Kreise gleichgesinnter Geister vereinigten, zu dem Lipphart, Bayersdorfer, Hildebrand, Marées, Fürst Stroganoff, Malvida von Meysenburg, Klaczko und andere zählten, sondern die ihm zugleich und vielleicht stärker und bewußter als anderen zu einem Angelpunkte seiner Stellung zu den Fragen der künstlerischen Entwicklung überhaupt und ihrer Bedeutung für die gesellschaftlichen Zustände und der sich daraus ergebenden Pflichten geworden sind.

Bei aller Liebe und Begeisterung für die alte italienische Kunst und Kultur hielt er sich doch ferne von der Einseitigkeit jener modernen «Romanisten», deren Bekenntnis man in freier Variation des jedem Österreicher wohlbekannten Satzes mit dem Wahlspruche «extra Italiam non est vita et si est vita non est ita» bezeichnen könnte und die zu vergessen pflegen, daß es einerseits in ihrer Heimat, anderseits aber auch in der ganzen übrigen Welt Dinge gibt, die ebenfalls betrachtet, studiert und genossen zu werden verdienen. Dem gegenüber war und blieb Graf Lanckoroński ein Kosmopolit in der besten Bedeutung des Wortes. Den italienischen Reisen schlossen sich andere an, die sich nicht nur auf alle Kunstgebiete Europas sondern auch auf alle wichtigeren Stätten einer alten oder neuen Zivilisation in anderen Weltteilen erstreckten. Sie führten Grafen Lanckoroński in jene vorderasiatischen und nordafrikanischen Gebiete, in denen einst die Wiege der Mittelmeerkultur stand, nach Indien, Japan und Nordamerika. Geistvolle und glänzend geschriebene Tagebücher, die Graf Lanckoroński von solchen Reisen mitgebracht und später veröffentlicht hat, zeigen uns einen Beobachter, der nicht nur, wie es sonst in ähnlichen Werken üblich war, volks- und landeskundliche Eindrücke wahllos aneinanderreiht sondern auch die Erscheinungen, vor allem jene der Kunst, aus ihrem ursächlichen Verhältnisse zu den konkreten geschichtlichen Voraussetzungen, wie auch in ihrer allgemeinen Bedeutung nach europäischen Analogien verstehen zu lernen und zu erklären versucht. «Denjenigen, welche möglicherweise an den häufigen Vergleichen, — schreibt er einmal — besonders mit Gegenden und Kunstwerken in Italien, Anstoß nehmen, möchte ich antworten, daß Italien eben auch ein Maßstab und vielleicht nicht der schlechteste ist und daß nicht ich es so eingerichtet habe, daß auf diesem Planeten mehr Dinge

sich ähnlich sehen, als man gemeiniglich anzunehmen geneigt ist.» So entsteht aber eine Art vergleichender Kunstbetrachtung, die geeignet war, nach allen Seiten hin die vom ästhetischen oder historischen Dogmatismus errichteten Hindernisse niederzureißen und Freude an allem, was die Kunst an zeitlich und örtlich getrennten Gebieten in unendlicher Mannigfaltigkeit geschaffen hat, durch ein tieferes Verständnis für das ihren verschiedenartigen Erscheinungen künstlerisch und historisch Gemeinsame zu ermöglichen.

Diese große Erweiterung des Horizontes kam aber ganz besonders der heimatlichen Kunst zugute. Während die eigentlichen künstlerischen Interessen bis dahin in abstrakten Stilnormen ihre Befriedigung fanden oder äußerlich in der Fremde schweiften, wurde die Pflege der heimatlichen Kunst der antiquarischen Gelehrsamkeit der Altertumsfreunde und den mit ihnen im Bunde stehenden Restauratoren überlassen, woraus sich, wie Eitelberger einmal in den siebziger Jahren klagt, die Gleichgültigkeit und Verständnislosigkeit erklärt, mit der jeder Versuch, ein innigeres Gefühl für das künstlerische Vermächtnis der heimatlichen Vergangenheit zu erwecken und dessen befruchtende Wirkung auf die Gegenwart zu erreichen, in Wien zu kämpfen hat. Ein geeignetes Mittel gegen diesen unwürdigen Zustand einer ebenso engherzigen als charakterlosen Unbildung sieht nun ein Kreis hochbegabter und hochstrebender Männer einerseits in der Vertiefung der allgemeinen kunstgeschichtlichen Forschungen auf strenger wissenschaftlicher Grundlage, die allein «die lokalpatriotischen Scheuklappen zu beseitigen und dem Geiste den Weg zu einem klärenden und erhebenden Weltbewußtsein zu bahnen vermag», anderseits aber in der erzieherischen Einwirkung auf das Publikum, in dem durch Verbreitung kunsthistorischer Kenntnisse, Vorführung guter Beispiele und Belehrung über alle wichtigen Kulturepochen und den Wert der mit ihnen verbundenen künstlerischen Überlieferung eine höhere Kunstbildung erweckt werden sollte. Diesen Bestrebungen, denen wir die Blütezeit und den einstigen Ruhm des österreichischen Museums für Kunst und Industrie und einen großen Aufschwung der archäologischen und kunstgeschichtlichen Forschungen in Österreich zu verdanken haben, schloß sich Graf Lanckoroński als begeisterter, unermüdlicher und selbstloser Helfer an. Im Jahre 1882 beteiligte er sich an der so erfolgreichen und in vielfacher Beziehung vorbildlichen Benndorfschen archäologischen Expedition nach Lykien, deren Durchführung durch seine werktätige Hilfe ermöglicht wurde, und unternahm in der Folgezeit, von Künstlern und Gelehrten begleitet, von denen Petersen, Luschan,

Hartel, Sokolowski, Niemann und der Maler Malczewski zu nennen wären, mehrere Forschungsreisen nach dem südlichen Kleinasien, deren überaus reiches archäologisches Ergebnis er unter Mitwirkung von Petersen und Niemann in dem zweibändigen monumentalen Werk «Städte Pamphyliens und Pisidiens» veröffentlichte. Wie weit wären wir, wenn andere diesem Beispiele einer großzügigen privaten Förderung der archäologischen Forschungsarbeit gefolgt hätten! Sie kam auch in dem Prachtwerk über den Dom von Aquileja späteren Perioden und heimatlichen Denkmälern zugute. Dieses Juwel der altchristlichen und romanischen Kunst in unseren Adriagebieten, ebenso wichtig durch seine kunstgeschichtliche Bedeutung als eindrucksvoll in seiner unvergleichlichen Stimmung und architektonischen Schönheit, erhielt in dieser Publikation, an der Swoboda und Niemann mitgearbeitet haben und in der auch die Ergebnisse der in der Umgebung der Basilika vorgenommenen Ausgrabungen veröffentlicht wurden, eine Monographie, wie sich ihrer nur wenige Bauwerke rühmen können.

Doch nicht nur diese wissenschaftlichen Unternehmungen beschäftigten unseren Jubilar; die Fäden, die ihn mit dem österreichischen und allgemeinen europäischen Kunstleben verknüpften, waren so zahlreich und mannigfaltig, daß es schwer fallen dürfte, sie nach irgendwelcher Richtung hin völlig klarzulegen. Er schließt sich führenden Künstlern an: Makart, der mit ihm nach Spanien und Algier reist, Tilgner, von dem er wertvolle Werke erwirbt, Zumbusch, mit dem ihn ein freundschaftliches Verhältnis bis zum Tode des Meisters verbunden hat, oder im Auslande: Böcklin, Burne Jones, Rodin, um nur einige zu nennen. Er gibt zusammen mit Weigand die unvergleichlichen und als Zeitdokument unschätzbaren Briefe Alexanders von Villers heraus, zu dessen Kreise er gehörte, wie ihn auch jahrelange enge Beziehungen mit dem Dichter Rudolf Grafen Hoyos und mit dem Verfasser der «Odysseeischen Landschaften» Alexander Freiherrn von Warsberg, den beiden Freunden des Philosophen von Neulengbach, verknüpft haben. Vor allem aber beschäftigen ihn Kunstfragen, die gleichsam die künstlerische Physiognomie Österreichs betreffen: die Schönheit der Städte, die Zweckmäßigkeit der öffentlichen künstlerischen Aufträge und Einrichtungen und alle Erfordernisse einer zielbewußten und großzügigen, der künstlerischen und kulturellen Vergangenheit der Monarchie würdigen öffentlichen Kunstpflege und Kunsterziehung. Es gab wohl in den letzten drei Jahrzehnten keine wichtigere Angelegenheit dieser Art, in die er nicht persönlich oder publizistisch eingegriffen hätte, im

Kampfe gegen das allgemeine Banausentum, gegen die Rückschrittlichkeit der maßgebenden Kreise und den Indifferentismus der breiteren Öffentlichkeit, der ein geeigneter Nährboden für allerhand Schmarotzertum gewesen ist. «Urteilen heißt kämpfen», sagt Villers, und ein Kampf in diesem Sinne, ein Kampf des kritischen, auf kultivierter Einsicht beruhenden Urteiles gegen Mangel an Urteil, Unbildung und kulturfeindliche Elemente war fast das ganze Leben unseres Jubilars. Nichts ist in unseren parteimäßig und bureaukratisch gefesselten Verhältnissen jedoch wertvoller als das freie und einsichtsvolle Wort eines Mannes, der weder durch Amt noch Partei gebunden ist, wie wir es so oft Grafen Lanckoroński in der Erörterung der musealen Fragen, der städtebaulichen Aufgaben, bei Debatten über Denkmalsprojekte oder über zu errichtende öffentliche Bauten und in Beratungen über die Aufgaben der allgemeinen staatlichen Kunstfürsorge zu verdanken hatten. Mag es auch nicht immer gleich gehört worden sein, so war es doch stets ein Same, der früher oder später Früchte trug. Zu den Eigentümlichkeiten der langen Periode, in die dieses Wirken fällt, gehört, sie als Ganzes bei aller Verschiedenheit der Erscheinungen und Strömungen charakterisierend, ein allmähliches Sichzurückfinden der Kunst von jeder Art des künstlerischen Doktrinarismus, — dessen Bedeutung erschöpft war und von dem nur schale Lehren und inhaltslose Schlagworte übrig geblieben sind, — zu den realen Voraussetzungen, Bedürfnissen, Bestrebungen und Problemen der Kunst, zur wirklichen Freiheit und Selbstbestimmung der künstlerischen Persönlichkeit und zu der daraus sich ergebenden Verpflichtung des Künstlers, seine Werke zum Ausdruck seines Sehens und Empfindens, seiner Zeit und Überzeugung, seines Verhältnisses zur Umwelt, nicht nach blutleeren Schemen und Paradigmen, nicht in sklavischen Nachahmungen sondern im fruchtbaren Wettstreit mit all dem zu gestalten, was durch ein wissenschaftlich und künstlerisch vertieftes Verständnis für die unnachahmliche Eigenart und Verschiedenheit der Schöpfungen der Kunst in ihren geschichtlichen Entwicklungen als ein bleibender Gewinn der Gegenwart neu erschlossen wurde. In dieser Richtung entfaltet sich aber auch das Bestreben und der Einfluß des Grafen Lanckoroński. Ohne daß er in die bella artistica in der engeren Bedeutung des Wortes, in den wechselvollen und reichverzweigten Kampf der Alten und Jungen, der einzelnen Schulen und Strömungen oder in Fragen, die durch die Kompetenz des subjektiven künstlerischen Bekenntnisses entschieden werden müssen, als Kunstprophet oder Mentor einzugreifen versucht hätte, fand er doch immer

wieder Anschluß an diese allgemeine Fortschrittslinie, die seiner eigenen Entwicklung entsprochen hat, und wirkte in ihrem Sinne auf verschiedenen Gebieten der allgemeinen Kunstpflege vielfach früher, als sich die von ihm vertretenen Grundsätze in den Künstlerkreisen selbst durchgerungen haben. Seiner Liebe zur alten Kunst und seiner Vertrautheit mit alten künstlerischen Kulturen entsprach es, daß er besonders dort gegen veraltete und geistig überwundene Anschauungen in künstlerischen Fragen auftrat, wo sie nicht nur den Fortschritt und eine Bereicherung und Vertiefung unseres Kunstlebens behinderten sondern außerdem auch noch kostbare Schätze unserer künstlerischen Vergangenheit zerstörten oder entwerteten: gegen die «phylloxera renovatrix», wie schon von Thausing seinerzeit die unheilvolle Seuche bezeichnet wurde, die uns in den letzten fünfzig Jahren unzähliger Kunstwerke beraubte, gegen die Gewissenlosigkeit der Restauratoren, gegen den insipiden Wahn der erstrebten Stileinheit und Stilreinheit, gegen die Unvernunft der Gemeinden, die einem falschen Fortschrittsbegriffe und eingebildeten Gegenwartsforderungen unersetzliche Güter ihrer künstlerischen Vergangenheit zum Opfer brachten, gegen die schlechte Beratung oder Indolenz der kirchlichen und weltlichen Behörden!

Man besaß wohl in Österreich für diese Angelegenheiten in der alten k. k. Zentralkommission für die Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale eine Institution, die, eine Gründung des glorreichen Ministeriums Thun, in den ersten zwei Jahrzehnten ihres Bestandes von dem lebendigen Geiste bedeutender Männer erfüllt, sich zu einer für ihre Zeit vorbildlichen Einrichtung des staatlichen Denkmalschutzes zu entwickeln schien. Es blieb aber leider bei diesem vielversprechenden Anfang: dem alten Purismus huldigende Architekten und Dilettanten übernahmen die Führung, schwerfälliger Bureaukratismus gesellte sich dazu, so daß das Amt immer weniger die ihm ursprünglich gestellten Aufgaben erfüllte, vielfach aber auch Bestrebungen förderte, die es zu bekämpfen gehabt hätte. Die breite Öffentlichkeit, in solchen Fragen wenig aufgeklärt und unterrichtet, stand aber nach wie vor den Aufgaben der Denkmalpflege und des Heimatschutzes besten Falles gleichgültig gegenüber oder huldigte Grundsätzen, die früher oder später unseren ganzen alten Kunstbesitz zerstört oder entwertet hätten. Nur einzelne Gelehrte und Kunstfreunde protestierten gegen die Vandalismen, die überall begangen und geplant wurden, und zu den Wortführern dieser Opposition gehörte vom Anfang an Graf Lanckoroński. Ebenso entschieden als beharrlich trat er Projekten entgegen, durch die wichtigen alten Bau-

werken oder ganzen alten Städten und Stadtteilen Vernichtung oder Verunstaltung drohte. So war es, um nur einige prominente Beispiele anzuführen, im wesentlichen sein Verdienst, daß es gelang, den projektierten Umbau des Turmes der Minoritenkirche in Wien, der zu den Wahrzeichen Wiens gehört, die phantastische Rekonstruktion des ehrwürdigen Wawelschlosses in Krakau, die Verbauung der Aussicht auf die Karlskirche in Wien zu verhindern. Mit Gleichgesinnten gründete er den Verein zum Schutze der Kunstdenkmäler in Niederösterreich, und als es endlich gelang, auch das staatliche Denkmalamt in seinen leitenden Ideen und in seiner Organisation den neuen Anschauungen gemäß zweckmäßig umzugestalten, wurde er einer seiner Neubegründer und nahm auch nach der Durchführung der Reorganisation als Vizepräsident der neuen Behörde unermüdlich an allen ihren Bestrebungen und Unternehmen teil.

Es ist ein bezeichnender Zug seines Wesens, daß diese so reiche und fruchtbare Arbeit im Dienste der Allgemeinheit, die seinen Namen unlösbar mit der Geschichte der Denkmalpflege in Österreich verknüpft, nie und nirgends auf einem grundsätzlichen Gegensatze zwischen alter und neuer Kunst beruhte sondern stets der Überzeugung entsprach, daß ein solcher Gegensatz nur zwischen den ethischen Pflichten dem künstlerischen Vermächtnisse der Vergangenheit gegenüber und dem doktrinären Historismus besteht, wogegen es gerade die ideellen und künstlerischen, technischen und sozialen Forderungen der Gegenwart sind, die die weitgehende Pietät für die künstlerischen Werke der früheren Jahrhunderte nicht nur gestatten sondern auch kategorisch gebieten. Darin berührt sich aber Graf Lanckoroński mit den modernsten unter den Baukünstlern und Kunstschriftstellern der Gegenwart und steht in jugendlicher Frische sachlich und persönlich etwa Peter Behrens, Rehorst, Halley nicht minder nahe, als er vor vierzig Jahren Semper oder Eitelberger nahe stand. Und nichts kann für seinen durchgeistigten Lebenslauf bezeichnender sein, als daß es ein und derselbe Gesichtspunkt war, der ihn mit diesen und jenen verband und der auf der historischen und philosophischen Einsicht beruhte, daß «die Kunstprodukte jeder Zeit und jedes Volkes als gleichberechtigt anzusehen sind, insoweit sie auch wirklich ehrliche Produkte ihrer Zeit und ihres Volkes sind. Denn wie im sittlichen Leben, herrschen auch auf dem verwandten Gebiete der Kunst Wahrheit und innere Konsequenz als oberstes Gesetz».

In dieser Anschauung und dem mit ihr verknüpften Gefühle der Verantwortung der Öffentlichkeit gegenüber liegt aber auch die Quelle

dessen, was Graf Lanckoroński als Bauherr und Sammler angestrebt und geschaffen hat. Auch darin handelte es sich ihm nicht nur um die Befriedigung einer persönlichen Liebhaberei oder um Lebensbequemlichkeiten oder um einen prunkvollen Rahmen seiner gesellschaftlichen Stellung sondern um eine soziale Aufgabe und um einen Teil des allgemeinen erzieherischen Programms, in dem er ihr wichtigstes Erfordernis sah. Auch da betätigt er sich mit Vorliebe dort, wo seiner Überzeugung nach eine Lücke auszufüllen oder ein Beispiel zu geben war. Um edle Gefühle im Volke zu wecken und zu nähren, läßt er im Krakauer Dome ein Denkmal der Königin Jadwiga errichten, und welcher Erfolg dem Gedanken beschieden war, beweist die Tatsache, daß das Bildwerk stets im Blumenschmucke prangt, den ihm die allgemeine Verehrung darbringt. So entsteht, um ein anderes Beispiel zu nennen, im Bau des Kinderheimes in Ober-St. Veit «ein Stück Italiens auf heimatlichem Boden», bewunderungswürdig durch die Kunst, mit der die Anlage mit ihrer landschaftlichen Umgebung zu einer harmonischen Einheit verbunden und an Stelle der bloßen Nachahmung älterer Bauwerke, wie sie in der Zeit der Entstehung des «Faniteums» allgemein üblich war, der Geist und die Stimmung einer toskanischen Frührenaissancearchitektur, im freien Nachdichten und schöpferischen Phantasiespiel mit der Schönheit des Wienerwaldes und des Ausblickes auf Wien verwachsen, an der Peripherie der Stadt hervorgezaubert wurde, so daß auf diese Weise trotz aller Anknüpfungspunkte doch ein bodenständiges Bauwerk im tieferen Sinne des Wortes entstanden ist. Eine ähnliche Mission war aber auch dem Hause beschieden, das den Rahmen für die Sammlungen unseres Jubilars bilden sollte. Wie alle monumentalen Bauten in der Zeit seiner Entstehung in historischen Formen erbaut — es sind die Formen des österreichischen Barocks vom Anfang des XVIII. Jahrhunderts — «war es doch nicht», nach Grafen Lanckorońskis eigenen Worten, «auf eine getreue Kopie der Bauwerke jener fernen Zeit abgesehen. Im Gegenteil, vernehmlich sollte es jedem Besucher verkündigen: Laß dich nicht irre machen, ich bin gar nicht 200 Jahre alt, ich bin ein Kind dieser unserer Tage!»

Und wie die Bauten, so entsprechen auch die Sammlungen einem zielbewußten Programm! Was Graf Lanckoroński an Kunstwerken als Erbe übernommen hat, wurde durch Erwerbungen der verschiedensten Art bereichert und nach allen Seiten hin ausgebaut. Den Grundstock der ererbten Sammlung bildeten hauptsächlich niederländische Bilder des XVII. Jahrhunderts, französische Kunstwerke

des XVIII. Jahrhunderts und einige wertvolle Schöpfungen des italie- nischen Cinquecento. Dazu kamen nun italienische Bilder, Skulp- turen und kunstgewerbliche Objekte fast aller Perioden, wobei be- sonders die Sammlung von Trecentobildern, wohl die einzige in Öster- reich, auch öffentliche Museen nicht ausgenommen, hervorzuheben ist, antike Bildwerke und Vasen, reich an Zahl und hervorragenden Denk- mälern, indische und ostasiatische Kunstwerke, österreichische Bilder, eine reiche Sammlung von Zeichnungen, Aquarellen und graphischen Arbeiten, wie auch Werke moderner Meister der verschiedensten Schulen und Richtungen. Zu diesen Hauptgruppen gesellten sich auch noch einzelne Objekte oder kleinere Bestände von Kunstwerken mannigfaltiger Provenienz, deutsche, niederländische, spanische Bilder des XV. Jahr- hunderts, gotische Skulpturen, Tapisserien, Möbel und Schmuckgegen- stände wie auch historisch wichtige Porträte. All dies bildet eine Sammlung, die bei der größten Verschiedenheit der Objekte doch nicht ein im vorigen Jahrhundert so beliebtes willkürliches Sammelsurium sondern ein organisches Ganzes ist, das aber wiederum nicht auf einer pedantischen historischen Systematik sondern auf dem Bestreben beruht, Gleichartiges und innerlich Verwandtes zu einem lebendigen Bilde der künstlerischen Kultur der einzelnen Epochen und Kunstgebiete, in dem «die Kunstwerke wie in ihrem eigenen Erdreich wurzeln», zu vereinigen, während die Fülle des nach Ursprung und Stil Heterogenen geeignet war, jenen kultivierten Universalismus in dem Verhältnis zu den Kunst- werken verschiedener Zeiten und Völker zu fördern, der uns befähigt, um Goethes Worte zu brauchen, «die einen um die anderen zu ver- gessen, das heißt, nicht mit fremden Maßstäben messen zu wollen, was allein mit dem eigenen Maßstabe gemessen zu werden die Berechtigung hat». Abgesehen von den Schätzen, die sie im einzelnen enthält, ist die Sammlung ein wichtiges Dokument sowohl ihrer Zeit, deren Streben nach Überwindung der rein antiquarischen Gesichtspunkte durch allge- meine kunstgeschichtliche Bildung sie illustriert, als auch ihres Schöpfers, dessen Feuereifer, diesem Streben zu dienen, sie dem Besucher anschau- lich vor Augen führt.

Einige Denkmäler dieser Sammlung in wissenschaftlicher Bearbeitung zu einem Bändchen zu vereinigen, schien daher uns, die Beruf und Lebensfügung öfter als andere nicht minder ihm Nahestehende mit un- serem Jubilar in Berührung brachte, eine geeignete Festgabe zu seinem siebzigsten Geburtstage. Und so sollte auch in dieser Einleitung nur das gesagt werden, was zur Erklärung des allgemeinen und persönlichen

Charakters der Sammlung erforderlich ist. Ein nach allen Seiten aus=greifendes Lebensbild würde noch vielfacher Ergänzung bedürfen. Grafen Lanckorońskis Stellung im politischen Leben, in dem ihm das die Na=tionen Verbindende stets höher stand als das Trennende, seine literarischen Arbeiten, seine Vorträge, sein Verhältnis zum Theater, zu dessen besten Kennern er gehört, die Reformen, die er als Oberstkämmerer in den kaiserlichen Sammlungen plante, deren Durchführung durch den Krieg verhindert wurde und deren Grundgedanken sich, wie wir nicht zweifeln, dennoch früher oder später Geltung verschaffen werden, all dies und manches andere, was über den durch den Inhalt dieser Publi=kation gegebenen Rahmen hinausgehen würde, müßte darin besprochen werden. Wohl möchte ich aber auch in diesem Zusammenhange der Eigenschaften gedenken, die allem, was Grafen Lanckoroński mit Fragen und Menschen verknüpft, eine nicht nur sachlich und program=matisch sondern auch persönlich bezwingende Wirkung verleihen. Es sind dies vor allem die Schärfe des Verstandes und die Wärme der Empfindung, zwei Eigenschaften, die getrennt häufig, doch vereinigt so selten sind und die doch nur vereinigt, indem sie die Phantasie diszipli=nieren und den Verstand zur produktiven Synthese erheben, einen an=dauernden und fruchtbaren Einfluß auf die Menschen ausüben können. Eine seltene Menschenkenntnis und eindringliche Beurteilung jeder Sach=lage, die weitgehendste Objektivität allem gegenüber, was das Leben bringt, und eine philosophische Gelassenheit im Ertragen seiner Widrigkeiten verdankt Graf Lanckoroński der einen, der anderen eine unversiegbare und suggestive Impulsivität und Stärke der geistigen Anteilnahme und des Eintretens für ideelle Forderungen. Darauf geht zurück, was dem Fernerstehenden zuweilen als hemmungsloses Temperament erscheinen mag und doch nur den Ausdruck eines Geistes bedeutet, dem, so sehr er auch über die höchste soziale Kultur verfügt, die vorbehaltlose Äußerung wichtiger ist als die verbindliche, doch dem Kern der Dinge aus dem Wege gehende Phrase. Aus dieser alle Schranken der Konvention, Pedanterie und sozialer oder geistiger Überhebung durchbrechenden Herzenswärme fließt aber nicht nur die auch im Alter unverminderte jugendliche Kraft der intensiven Beteiligung an allen Fragen des geistigen Fortschrittes sondern auch die aufopfernde Güte und unwandelbare Treue, die alle erfahren haben, denen es ver=gönnt war, ihm näher zu treten, Treue in der Auffassung dessen, was er als sittliche Pflicht der Öffentlichkeit gegenüber erkannte, und Treue den Menschen gegenüber, die seine Mitkämpfer geworden sind.

So wollen wir alle, die wir uns vereinigt haben, ihm diese Blätter zu widmen, dem Danke, den ihm die österreichische Wissenschaft und Kunst schulden, auch den persönlichen anschließen und ihn mit dem innigen Wunsche verknüpfen, es möge ihm vergönnt sein, auch fernerhin viele Jahre, unbehindert durch Altersbeschwerden, in reicher Geistesarbeit zum öffentlichen Wohle und segensreich für die Zukunft sein Werk fortzusetzen,

quod non
possit diruere
annorum series et fuga temporum.

Max Dvořák.

ZWEI BILDNISSE VON REMBRANDT IN DER GALERIE DES GRAFEN KARL LANCKOROŃSKI.

Um das Werk keines der großen Maler ist so viel gekämpft worden und wird zum Teil heute noch so gekämpft wie um das des holländischen Altmeisters Rembrandt van Rijn. Nicht nur der Kampf gegen die tausende von Nachahmungen, Kopien und Schulwerken, die seit dem XVIII. Jahrhundert in den Sammlungen und im Handel als Originale von Rembrandts Hand aufgeführt wurden und die aus dem Werk des Meisters ausgeschieden werden mußten: noch erbitterter war eigentümlicherweise der Kampf für die Echtheit einer sehr großer Zahl seiner Werke, die im Laufe der Zeit vergessen waren oder die man nicht anerkennen wollte, weil sie mit den allbekannten Bildern des Meisters, wie sie in allen öffentlichen Galerien hängen, nicht übereinstimmen sollten. Und doch sind diese Jugendwerke, die wir jetzt bis zum zwanzigsten Jahre des Künstlers hinauf verfolgen können und die in außerordentlicher Fülle wieder ans Tageslicht gezogen sind, — aus den Jahren 1626 bis 1632 kennen wir jetzt an hundert Bilder, während vor ein paar Jahrzehnten wenig mehr als ein Dutzend bekannt waren, — ganz besonders gut beglaubigt durch die Namensinschrift des Künstlers und die Jahreszahl auf den Bildern, zum Teil selbst durch Zeugnisse von Zeitgenossen. Ähnlich war es um die Bilder des Künstlers aus seiner späten Zeit, etwa aus den letzten zehn Jahren seines Lebens, bestellt. Auch diese waren zum großen Teil unbeachtet geblieben oder vergessen und es hat der Kritik manchen Kampf gekostet, um die Berechtigung ihrer Zuschreibung an Rembrandt, ihre Bedeutung und Stellung im Werke des Meisters nachzuweisen.

Diesen Studien gegenüber, die Hand in Hand mit den reichen archivalischen Funden über Leben und Arbeiten des Künstlers die Kenntnis seines Werkes außerordentlich erweitert und vertieft haben, ist besonders von Wien aus lange in ablehnender Weise Stellung genommen worden. Ja, hier ging man sogar noch weiter: nicht nur von den Jugendwerken und den Arbeiten des Alters wollte man nichts wissen, auch ein paar bekannte, altbewährte große Bildnisse aus der mittleren Zeit, die neben der vollen echten Namensbezeichnung auch die Jahreszahl tragen, wollte man nicht mehr anerkennen. Nicht Rembrandt sondern sein Schüler Christoffel Paudiss sollte sie gemalt haben. Nun, darüber braucht heute nicht mehr gerechtet zu werden; die beiden Bilder, die seit bald einem Jahrhundert den hervorragendsten Schmuck der Sammlungen der Grafen Lanckoroński bilden (Taf. I, II), sind mit Recht schon seit der Mitte des XVIII. Jahrhunderts, als sie sich noch in Berlin im Besitz des Grafen Kameke befanden, als vorzügliche Werke von Rembrandt bekannt. Schmidt hat sie 1769/70 radiert unter der eigentümlichen Bezeichnung: «Die Judenbraut» und «Der Vater der Judenbraut, der seiner Tochter die Mitgift ausschreibt». Was Zweifel an der Echtheit der Bilder erweckt hat, ist eine gewisse Einförmigkeit in der Färbung; aber diese ist gerade ganz charakteristisch für die Zeit, in der die Bilder entstanden. Das Überwiegen des Tons, das, von Haarlem ausgehend, seit der Mitte der

dreißiger Jahre allmählich in der gesamten Malerei Hollands zur Geltung kommt, macht sich auch bei einem so selbständigen, überragenden Genie wie Rembrandt geltend. Freilich nur vorübergehend; in den Jahren 1637 bis 1641 ist auch in fast allen Gemälden seiner Hand der Ton so stark vorwiegend, daß Lokalfarben kaum angedeutet sind. Der «Engel, der die Familie des Tobias verläßt,» im Louvre (1637), «Christus als Gärtner» im Buckingham Palace aus dem Jahre 1638, die kleine h. Familie im Louvre und der «Besuch der Maria bei Elisabeth», beide von 1640, sind Meisterwerke in diesem leuchtenden braunen Gesamtton, an den sich der Künstler schon durch seine früheren Skizzen für Radierungen gewöhnt hatte, namentlich durch die köstliche, um 1636 vollendete «Johannespredigt» in der Berliner Galerie. Auch die Mehrzahl von Rembrandts Landschaftsbildern, die gleichzeitig entstanden, sind in ähnlichem goldigbraunen Tone gemalt, worin einzelne Lokalfarben fast nur als Nüance dieses Gesamttons gegeben sind. Das gleiche ist auch bei den in denselben Jahren gemalten Bildnissen der Fall. Dadurch, daß der Künstler auf farbige Wirkung fast verzichtet, steigert er die Wirkung des Helldunkels und damit zugleich die Feinheit des Ausdruckes. Rembrandts Frauenbilder dieser Jahre haben eine gewisse Verwandtschaft mit Leonardos Mona Lisa, bei der die Farben auch nur angedeutet sind und die Wirkung jenes eigentümlich bezaubernden Lächelns durch das Helldunkel wesentlich verstärkt wird. Aber bei dem italienischen Meister ist das Helldunkel ein Dunkel im Hellen und jenes Lächeln gibt dem Gesicht einen rätselhaften kalten Ausdruck: bei Rembrandt dringt das helle Licht in das Dunkel, leuchtet seinen Modellen tief ins Innere; das Lächeln seiner Gestalten kommt vom Herzen und geht zum Herzen. So reizvoll, so ergreifend wie die Frauenbildnisse, die der Künstler in diesem Jahre malte, sind nur noch einzelne Frauenbilder seiner letzten Jahre. Das 1639 entstandene Bildnis seiner Mutter im Wiener Hofmuseum ist das rührendste Bild hinfälligen Alters, abgeklärter Liebe und Güte. Das Bild der Saskia, die den Gatten mit liebestrahlendem Blick eine Blume reicht, in der Dresdener Galerie (1641) ist das gewinnendste Bild, das der Künstler von seiner damals — nur ein Jahr vor ihrem Tode — in Gesundheit erstrahlenden Gattin gemalt hat. Ein fast trübes Lächeln spielt um ihren Mund in dem Brustbild in der Berliner Galerie, über dessen Entstehung die liebe Frau hinsiechte und starb, ehe er es vollendete.

Von ähnlichem Reiz sind auch verschiedene gleichzeitig entstandene Frauenbildnisse, bei denen wir die Namen der Dargestellten bisher nicht kennen. Zu ihnen zählt auch die sogenannte Jüdische Braut in der Sammlung Lanckoroński, die der Künstler laut der Inschrift — wie ihr Gegenstück — im Jahre 1641 malte. Hier ist die Lokalfarbe ganz untergeordnet, aber das Bild ist doch auch koloristisch ein Meisterwerk. Das tiefrote Kostüm wie die offenen braunen Haare sind ganz dunkel gehalten, die Glieder der goldenen Ketten blitzen nur hie und da wie trübe Lichter auf; und doch sind diese Farben durch den starken Gegensatz: das tiefe Schwarz des Fensterrahmens aus Ebenholz, hinter dem das junge Mädchen lehnt, und das fast ebenso dunkelschwarze breite Barett, von feinster Wirkung; vor allem kommt aber dadurch das hellbeleuchtete liebliche Gesicht mit seinen zarten Fleischfarben und dem schüchternen jungfräulichen Lächeln zu vollster Wirkung.

Die Züge des jungen Mädchens rechtfertigen die alte Bezeichnung als «Jüdische Braut» in keiner Weise; sie ist weder eine Jüdin noch als Braut gekennzeichnet. Auf solche und ähnliche Benennungen kam man, weil die Dargestellte nicht modisch sondern in ein Phantasiekostüm gekleidet ist. Eine ähnliche Tracht hatte Rembrandt aber schon für seine Saskia ganz nach seinem malerischen Gutdünken anfertigen lassen; so staffierte er sie aus, immer mit kleineren oder größeren Veränderungen in diesen Kostümstücken, in allen Bildnissen, die er von seiner Verlobung im Jahre 1633 an bis zu ihrem Tode



Rembrandt, Bildnis eines jungen Mädchens.





Rembrandt, Bildnis eines älteren Gelehrten.



1642 von ihr gemalt hat. In ähnlich phantasievoller aber bescheidenerer Ausstaffierung hatte er schon in den Jahren vor seiner Verlobung ein junges Mädchen, in der wir eine nahe Verwandte, vielleicht die Schwester des Künstlers, zu sehen haben, in den fast ebenso zahlreichen von ihr aus den Jahren 1631 bis 1633 erhaltenen Bildnissen dargestellt. In den ersten Jahren nach seiner Vermählung, in den Jahren 1635 und 1636, malt der Künstler verschiedene junge Frauen, meist als Gegenstücke zu den Bildnissen ihrer Gatten, in ähnlichem, phantastisch hergerichtetem Kostüm — sicher Verwandte oder nahe Freunde seiner Frau oder seiner eigenen Familie, wie wir solche auch in einigen ähnlich malerisch ausstaffierten jungen Ehepaaren, die bald nach dem Tode der Saskia 1642 und 1644 entstanden, zu erkennen haben. Als dann Hendrikje Stoffels um 1650 an die Stelle der Frau in das Haus des Künstlers trat, erscheint ihr Bild wieder in ähnlich malerischer, wenn auch weniger reicher Tracht, bis auch sie ihm, nach kaum zwölf Jahren, wieder durch den Tod entrissen wird. Ein Jahr vor dem Tode des Künstlers hatte dieser noch die Freude gehabt, daß sein Sohn Titus seine Base Magdalena van Loo heiratete, wodurch der Künstler noch zu verschiedenen seiner schönsten Bildnisse, zum Teil Gruppenbildnissen von dem jungen Paare oder ihm nahestehender Personen, begeistert wird, in denen die Dargestellten regelmäßig in ähnlich phantasievollen und prächtigen Kostümen und reichem Schmuck erscheinen wie einst der Künstler selbst mit seiner jungen Gattin Saskia.

Unter diesen Bildern ist eines der schönsten, wenn nicht das schönste das Ehepaar im Rijks Museum zu Amsterdam, das früher gleichfalls unter der Benennung «Die Judenbraut» ging, mit ebensowenig Berechtigung wie das junge Mädchen in der Galerie Lanckoroński. Wie dort ein Rembrandt ganz nahestehendes Ehepaar, nach Dr. W. Valentiner Titus und seine Gattin Magdalena, dargestellt ist, so haben wir hier zweifellos gleichfalls eine Jungfrau vor uns, die dem Kreise des Künstlers und seiner Saskia nahe verwandt oder befreundet war. In welchem Verhältnis zu ihr steht aber der ältliche Mann mit grauem Vollbart, vor dem Schreibpult sitzend, der in dem Gegenstück dieses Bildes dargestellt ist? Daß es von vornherein als solches gemalt wurde, wird durch die gleichen Maße wie durch den Umstand, daß beide Bilder noch gegen die Mitte des XVIII. Jahrhunderts zusammen waren und als Gegenstücke galten, sehr wahrscheinlich, wenn auch das Fehlen der Nische und die wesentlich andere Anordnung und Auffassung in dem Bild des Mannes dagegen zu sprechen scheinen. Der Künstler wollte den Dargestellten als Gelehrten oder Schreibmeister charakterisieren und mußte die Figur schon deshalb anders anordnen als die des jungen Mädchens, in dem wir wohl die Tochter des Gelehrten anzusprechen haben. Daß er sie beide nicht in der Zeittracht sondern in phantastischer Ausstaffierung gibt, ist ein Beweis, daß wir es auch hier mit Persönlichkeiten zu tun haben, die dem Meister nahe standen. Gerade in den Jahren, in denen diese beiden Bilder entstanden, zwischen 1640 und 1644, sehen wir in einer Reihe männlicher Bildnisse von Rembrandts Hand, meist sehr stattlichen und ausgezeichneten Bildern, die gleiche phantastische Auffassung in der Kostümierung und Charakterisierung der Dargestellten, bald als Krieger oder als Jäger, hier als Gelehrter. Bei mehreren dieser eigenartig anziehenden Porträte, bei denen das phantastische Kostüm niemals einen theaterhaften Eindruck macht, hat sich, wie hier, auch das Porträt der Gattin noch im gleichen Besitz erhalten. Diese Bildnisse haben noch das besondere Interesse, daß sie uns beweisen, wie Rembrandts Bekanntenkreis auch in den Jahren nach dem Tode seiner Saskia zunächst noch derselbe blieb wie bei ihren Lebzeiten.

W. von Bode.



DIE ANFÄNGE DES NIEDERLÄNDISCHEN SITTENBILDES.

Das Sittenbild ist im Wesentlichen ein germanisches Produkt. Seine höchste Blüte erlebte es im XVII. Jahrhundert in den sieben nördlichen Provinzen der Niederlande, deren Unabhängigkeit 1609 von Philipp III. anerkannt worden war. Die allgemeine Schätzung, die es von seiner Entstehung bis zum heutigen Tag bei Fürsten, Edelleuten und reichen Bürgern als schönster Schmuck intimer Privaträume genießt, verdankt es neben der absoluten Qualität der Malerei, durch die die Werke eines Brouwer oder Jan Steen, eines Vermeer oder Terborch sich mit den bedeutendsten Erzeugnissen der größten romanischen Meister messen können, jener ungeschminkten Einfachheit und naiven Wahrheit, mit der die dargestellten Szenen des täglichen Lebens, mochten sie nun auf der Diele des Vornehmen, in der verräucherten Bauernstube oder in verrufenen Kneipen spielen, ohne Sentimentalität und Schönfärberei, ohne Effekthascherei und Pose, ohne soziale und moralische Tendenz rein um ihrer selbst willen wiedergegeben sind. Diese absolut germanische Freude an sich selbst und seinen Mitmenschen, an den täglichen Verrichtungen, den Freuden des Familienlebens und den sonntäglichen Vergnügungen, — sei es bei edler Musik, bei frohem Spiel oder lautem Gelage, — die sich nur bei einem bürgerlich empfindenden Volke mit so natürlicher Ungeschminktheit äußern konnte, ist zugleich ein Zeugnis des Stolzes über die lang ersehnte und schwer erstrittene politische und religiöse Freiheit, ein Zeugnis bewußter Absonderung von allem Anders= und Fremdartigen.

Ein Jahrhundert lang hatten sich die Holländer erst in heimlichem Widerstreben, dann in loderndem Aufruhr und offenem Krieg gegen die romanisch=katholische Gewalt um die Durchsetzung ihrer nationalen Eigenart und die Berechtigung ihrer religiösen Überzeugung wehren müssen. Dieser Kampf hatte in ihnen Kräfte freigemacht zur Schaffung einer rein nationalen Kunst. Wenn die ersten reinen Sittenbilder ungefähr zur gleichen Zeit einsetzen, als der neue Glaube, der die Ursache des nationalen Befreiungskampfes geworden ist, sich zu verbreiten und durchzusetzen beginnt, so ist dies kein bloßes Spiel des Zufalls. Wie die neue Religion ein bewußtes Protestieren gegen Roms Gesetze war, so sind die ersten holländischen Sittenbilder aus einer Auflehnung des bodenständigen germanischen Volksempfindens gegen die damals einsetzende Überschwemmung der Kunst mit den neuen romanistischen Tendenzen entstanden.

In der nordischen Tafelmalerei treten vereinzelte genremäßige Züge verhältnismäßig früh auf und sind in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts bereits gang und gäbe. Als ein Beispiel nenne ich nur den aus einer Schnapsflasche trinkenden Nährvater Josef auf Darstellungen des Marienlebens, so in der niederländisch=burgundischen Kunst auf Melchior Broederlams Altarflügel mit der Flucht nach Ägypten in Dijon. Diese Züge gewinnen an Bedeutung und Lebenswahrheit, als zu Beginn des XV. Jahrhunderts ein kräftiger Naturalismus die streng stilisierende Kunstübung der reifen

Gotik ablöst. Die Wirklichkeitstreue, mit der nun dem täglich gewöhnlichen Leben entnommene Einzelzüge auf Bildern biblischen Gegenstands des Meisters von Flémalle wiedergegeben sind, verwandelt den typischen Charakter der trecentesken Kunst in einen individuellen. Der Darstellung einer profanen Szene aus dem täglichen Leben begegnen wir zuerst auf einer leider verschollenen Tafel Jan van Eycks. Im XVII. Jahrhundert befand sich das Bild in der Sammlung des berühmten Antwerpener Kunstfreundes Cornelis van der Geest und wurde von Guillam van Haecht auf dem Galeriebild dieser Sammlung — es ist heute im Besitz von Lord Huntington — mit verewigt. In einem gotischen Zimmer steht ein nacktes Mädchen im Begriff, sich zu waschen. Eine bekleidete Frau steht zu dienstbaren Handgriffen bereit neben ihr. Von einem ähnlichen Bilde des Meisters, auf welchem dem Bade entstiegene, mit leichten Schleiern bedeckte Frauengestalten zu sehen waren, berichtet uns Bartholomäus Facius. Dieser Humanist erwähnt in seinem Büchlein: De viris illustribus auch ein Gemälde Rogiers mit einem badenden Weibe, das von zwei lachenden Jünglingen durch eine Ritze beobachtet wird. Ein Bildchen dieser Art hat sich uns übrigens in der Leipziger Galerie erhalten. Es wird im Katalog «Schule der van Eyck» genannt, Friedländer erklärte es für kölnisch um 1480. Dargestellt ist hier jener bekannte Volksaberglauben des Liebeszaubers, der auch Friedrich Hebbel zu seiner Ballade gleichen Namens inspiriert hat. Es ist bezeichnend, daß diese ältesten profanen Darstellungen auf Tafelgemälden nicht das tägliche Treiben bestimmter Gesellschaftsklassen wiedergeben sondern offenbar denselben Tendenzen ihre Entstehung verdanken wie die Götterliebschaften, mit denen zwei Jahrhunderte später Kaiser Rudolf II. von seinen Hofmalern seine Kunstkammer schmücken ließ. Daß es sich bei diesen Gemälden nicht um eigentliche Sittenbilder handelt, dafür spricht der Umstand, daß sich genrehafte Züge weder im gemalten Werke Jan van Eycks noch in dem Rogiers van der Weyden feststellen lassen, obwohl die Naturtreue, mit der vor allem der erste jede Einzelheit wiedergab, leicht dazu hätte verleiten können. Während Jans berühmtes Doppelbildnis des Ehepaares Arnolfini — in der tiefen Einfachheit und Wahrheit der Empfindung vielleicht das schönste Bild des Künstlers — durch die strenge Symmetrie der Komposition trotz der Kleinheit des Formats ins Monumentale gesteigert erscheint, erhält die große, 1449 datierte Tafel des heiligen Eligius mit dem Brautpaare von seinem Nachahmer Petrus Christus durch die asymmetrische Zufälligkeit der Anordnung bei gleicher Ausführlichkeit der Details vielleicht ohne Absicht des Künstlers sittenbildlichen Charakter. Aus diesem vereinzelten Ansatz aber entwickelt sich fürs erste noch keine neue Bildgattung. Vor allem die hohe Kunst des Rogier van der Weyden war allen Zufälligkeiten und Mätzchen, allen naturalistischen Sonderbestrebungen totfeind. Da sein Stil um die Mitte des Jahrhunderts in den südlichen Niederlanden fast allein herrschend wurde, erstickte er im Keime die Anfänge sittenbildlicher Darstellungen. Nur in Holland drangen seine Stiltendenzen nicht ein und so finden wir denn auch auf biblischen Darstellungen nordniederländischer Künstler, bei Ouwater und Geertgen, einzelne, nur lose zur eigentlichen Handlung gehörige sittenbildliche Figuren und Gruppen. Fern von den Zentren südniederländischer Kunstübung tauchen dann auch gegen Ende des Jahrhunderts die ersten rein genremäßigen Gemälde auf. Über die literarischen Quellen der Kunst des Hieronymus Bosch sind wir leider so gut wie gar nicht unterrichtet. Daß solche vorgelegen haben müssen, beweist der Umstand, daß es sich nicht um eine naive Wiedergabe von Szenen aus dem täglichen Leben sondern um gemalte Satiren, um stark pointierte Verspottungen menschlicher Gebrechen und seelischer Schwächen handelt. Nicht einzelne Menschen oder einzelne Stände werden an den Pranger gestellt sondern die Torheit und Schlechtigkeit der

Menschheit im allgemeinen. Diese satirischen Tendenzen werden bei den ersten Versuchen des Hieronymus Bosch noch durch symbolische, heute nicht mehr deutbare Hilfsmittel unterstützt. So ist dem operierenden Arzt auf dem Steinschneiden im Prado ein großer Trichter über die Kopfbedeckung gestülpt und der zusehenden Frau liegt ein Foliant auf dem Haupte. Auf den späten Werken, wie dem Charlatan in Saint-Germain-en-Laye, erzielt der Künstler die satirische Tendenz durch die Physiognomik der Gestalten allein.

Wenn das satirisch-didaktische Genrebild des Meisters von Herzogenbosch zunächst keine direkte Nachfolge gefunden hat, so war doch das rein physiognomische Interesse, das zuerst im Werke dieses Künstlers auftaucht, zu Beginn des XVI. Jahrhunderts Allgemeingut weiterer Kreise geworden. Physiognomische Studien haben vor allen Quentin Massys und Lucas van Leyden angestellt; bei beiden Künstlern treffen wir auch Tafelgemälde mit einer Art sittenbildlicher Darstellung. Quentin Massys, der große retrospektive Meister, der wieder auf die Kunst der Schulgründer, vor allem auf die Rogiers van der Weyden zurückgriff, hat keine neuere Art des Sittenbildes gefunden sondern das Schema des Halbfigurenbildes im Innenraum, wie es im Eligiusbilde des Petrus Christus ausgebildet war, übernommen. Wieder wird ein tausendfältiges Gerät mit minutiöser Genauigkeit in getreuer Oberflächenwirkung wiedergegeben. Im Vordergrund aber steht das physiognomische, oft novellistisch zugespitzte, stets satirisch unterstrichene Interesse an dem Ausdruck der Personen. Die beiden Bilder, die sich von der Hand des Quentin Massys in der Sammlung Pourtalès und im Louvre erhalten haben, versinnbildlichen die Themen, die dann von den Nachfolgern in zahlreichen Varianten ausgemünzt worden sind. Dargestellt werden die Torheit und Gewinnsucht ungleicher Liebespaare und der Geiz und die Habsucht in den Kreisen der Makler, Wechsler und Steuereinnehmer. Es handelt sich auch hier nicht um naive Wiedergabe des Volkslebens sondern um bewußte literarische Tendenzen, die bei Quentin Massys selbst durch die vornehme Zurückhaltung in der Anwendung der physiognomischen Mittel eine wirklich psychologische Wirkung hervorrufen, bei seinen Nachahmern aber karikiert übernommen werden und in manieristischem Formelkram ersticken. Auch bei den Halbfigurenbildern des Lucas van Leyden, auf denen Karten- und Schachspieler dargestellt sind, überwiegt das physiognomische Element völlig über sittenbildliche Tendenzen, doch treten belehrende Absichten nicht in Erscheinung. Diese physiognomisch-satirischen Halbfigurenbilder, die um 1510 aufgetaucht sind, hören um 1540 wieder auf, ohne in der weiteren niederländischen Kunstentwicklung Spuren zu hinterlassen.

Die eigentlichen Inkunabeln des Sittenbildes liegen aber nicht in der Tafelmalerei. Profane Darstellungen mit Schilderungen des höfischen Lebens und Monatsbilder, auf denen auch die Verrichtungen einfacher Stände dargestellt waren, sind im späteren Mittelalter auf Wandgemälden, Bildwirkereien und in illuminierten Büchern ziemlich häufig. Mit dem Beginn des neuen Naturalismus zu Anfang des XV. Jahrhunderts gewinnen auch diese bisher typisch wiedergegebenen Darstellungen neues individuelles Leben. In dem Meisterwerk der Brüder von Limburg, dem Livre d'heures des Herzogs von Berry, begegnen wir bereits einer absolut naturgetreuen und sachlichen Wiedergabe verschiedener täglicher Verrichtungen vornehmer und gemeiner Stände. Bis tief ins XVI. Jahrhundert hinein werden Teppiche mit solchen Profandarstellungen gewebt und werden ähnliche Kalenderminiaturen mit stets neuen naturalistischen Beobachtungen bereichert, ohne daß diese Kunstarten fürs erste einen Einfluß auf die Tafelmalerei ausüben. Am ehesten klingen die genreartigen Szenen, mit denen Joachim Patinir in seiner mittleren Periode die Mittelgründe seiner Landschaften mit der Ruhe auf der Flucht nach Ägypten staffierte,

an Kalenderillustrationen an. Die ersten wirklichen Genreszenen aber waren einer anderen Technik, dem jung aufblühenden Kupferstich vorbehalten. An der Spitze der Entwicklung schreitet im XV. Jahrhundert technisch wie thematisch Oberdeutschland. Schon auf den ältesten Kupferstichen begegnen wir höfischen Szenen, zumeist Liebespaaren, die noch der mittelalterlichen Tradition sehr nahe stehen und denen auch jene individuelle Durchbildung und natürliche Charakterisierung mangelt, die zu eigentlichen Genreszenen erforderlich sind. Als erster hat dann Martin Schongauer bei seiner Reise zum Markte, seinem eseltreibenden Müller, seinen raufenden Goldschmiedjungen wirkliche sittenbildliche Darstellungen ohne satirisch-didaktische Nebenabsicht geliefert. Seinen Spuren folgten der sogenannte Meister des Hausbuchs, der in einzelnen Blättern, wie den Marktbauern, den Landstreichern, der Hirschjagd, bereits komische Elemente unterstreicht, und der junge Albrecht Dürer, der — ich nenne nur den Stich der drei Bauern im Gespräch — schon verschiedene Individualitäten scharf voneinander zu halten weiß. Bezeichnend ist es, daß es sich bei diesen frühen rein sittenbildlichen Stichen fast durchwegs um Szenen aus den niederen Ständen handelt. In den Niederlanden hat ungefähr gleichzeitig Israel von Meckenem sittenbildliche Darstellungen freilich ohne stärkere Individualisierung gestochen. Die Errungenschaften der großen oberdeutschen Stecher übernahm hier vor allen Lucas van Leyden. Seine Liebespaare, sein blinder Bettler, seine Bettelmusikanten, sein Zahnarzt und Barbier geben — um nur die wichtigsten Stiche zu nennen — wie Dürers uud Schongauers graphische Arbeiten reine Ausschnitte aus dem täglichen Treiben des Volkes. Allerdings tritt bei dem Holländer das physiognomische Interesse, die Lust am Übertreiben und Verzerren und die Absicht zu belehren bisweilen stark hervor. Seine reinste Wirkung erzielte der Leydener Künstler mit einem reinen Gegenwartsbild, dem berühmten Stich des Milchmädchens, auf dem das Treiben vor einer Sennhütte mit größter Frische und Ursprünglichkeit wiedergegeben ist. Während in Deutschland die Genreszenen Dürers in den Kupferstichen der Kleinmeister eine reiche, hochinteressante Nachfolge gefunden haben, hat in den Niederlanden der eindringende Romanismus die Griffelkunst ganz seinen eigenen Absichten untertan zu machen gewußt, sie aus einem schaffenden zu einem reproduzierenden Kunstzweig herabgewürdigt und so die Entwicklung auf diesem Gebiete fürs erste unterbunden.

Die Klagen über den verderblichen Einfluß des Romanismus auf die niederländische Kunst des XVI. Jahrhunderts entspringen einer völlig unhistorischen Anschauungsweise. Die altniederländische Malerei war auf dem besten Wege, an Inzucht zugrunde zu gehen. Im großen religiösen Figurenbild sind seit den achtziger Jahren des XV. Jahrhunderts, seit dem Tode der letzten wahrhaft großen Meister Hugo van der Goes und Geertgen tot Sint Jans keine neuen formalen Probleme mehr aufgetaucht. Was nachher entstand, war im wesentlichen Epigonenkunst, die schließlich, wie die Werke des Pseudoblesiusstils beweisen, im Manierismus ersticken mußte. Den Hunger nach neuen Anregungen, der vor allem den bedeutenden Talenten innewohnte, empfindet man doppelt, wenn man erkennt, wie ein Quentin Massys auf die große Kunst der Gründerzeit zurückgreift und wie ein Lucas van Leyden gierig den Anregungen Dürerscher Graphik folgt. Die niederländische Kunst hat ein gewaltiges neues Erlebnis zu ihrer Regeneration nötig. Dieses Erlebnis bot sich in der Antike und in der Kunst der italienischen Renaissance. Die Verarbeitung dieser neuen Einflüsse, die wir Romanismus nennen, währt ein Jahrhundert lang, bis der neue Stil in der Kunst des Rubens seine ideale Vollendung fand. In gewissem Sinne war aber der Romanismus auch die Ursache der selbständigen und freien Entfaltung jener bodenständig nationalen Kunst, die in der holländischen Malerei des XVII. Jahrhunderts gipfelt. Die neuen Stiltendenzen brachten vor allem die

Gleichberechtigung der profanen und religiösen Malerei. Sie waren absolut unnaturalistisch, nur im Bildnisfach war die reine ungeschminkte Wiedergabe eines Stückes Wirklichkeit gestattet. Nun war aber dem germanischen Gefühl die Liebe zur Natur und die Achtung vor der Existenzberechtigung ihrer sämtlichen Erscheinungen so eingepflanzt, daß sich infolge der figürlich-idealen Exklusivität des Romanismus neue Ventile öffnen mußten, in denen jene künstlerischen Volkskräfte, die die neue Mode aus ihrer Natur heraus nicht mitmachen konnten, Befreiung von dem auf ihnen lastenden Drucke fanden. So entstand erst jetzt eine selbständige Landschaftsmalerei und so datiert auch der eigentliche Beginn des niederländischen Sittenbildes in die Zeit des einsetzenden Romanismus. Diesen neuen Bildgattungen wird fürs erste noch ein religiöses Mäntelchen umgeworfen: in die Landschaftsbilder werden kleine religiöse Staffagefigürchen gesetzt und die neuen Genrebilder erweisen sich bei näherem Zusehen als Szenen aus der biblischen Geschichte.

Der älteste Künstler, bei dem wir ungefähr seit dem Beginn des zweiten Jahrhundertviertels diese neue genreartige Bildgattung beobachten können, ist ein gebürtiger Holländer, der wahrscheinlich mit Jan van Amstel identische Braunschweiger Monogrammist. Wenn wir seine vielfigurigen, ein wenig von Lucas van Leyden und Patinir beeinflußten Bilder in Amsterdam, Basel, Braunschweig, Paris und Stuttgart betrachten, so sehen wir auf den ersten Blick nur eine zahlreiche Volksmenge, die im Zeitkostüm bei ihren täglichen Beschäftigungen absolut naturalistisch wiedergegeben ist. Erst bei näherem Zusehen bemerken wir, daß eigentlich eine Ausstellung Christi vor dem Volke, eine Kreuzigung, das Gleichnis von der Mahlzeit des Reichen, eine Kreuztragung und des Heilands Einzug in Jerusalem dargestellt sind. Aber der Künstler geht noch weiter. Bereits bei dem schönen Gemälde des Hieronymus Bosch in der Sammlung Figdor ist es schwer zu entscheiden, ob hier wirklich die Szene von dem elenden Heimwärtsziehen des zum Schweinehirten herabgesunkenen verlorenen Sohnes dargestellt ist oder ob es sich bloß um einen gewöhnlichen Landstreicher handelt, der sich verstohlen aus dem schlechten Wirtshaus davonstiehlt. Vom Braunschweiger Monogrammisten enthält die Sammlung des Grafen Lanckoroński zwei kleine Tafeln, — ähnliche befinden sich in den Galerien von Berlin, Frankfurt, Antwerpen und Amsterdam und im Besitze von Exzellenz von Bode — auf denen das Treiben von Landsknechten und jungen Taugenichtsen mit lockeren Mädchen in verrufenen Kneipen auf das anschaulichste und natürlichste wiedergegeben ist (Taf. III, IV). Auch diesen Bildchen mochte wohl ursprünglich die Geschichte vom liederlichen Lebenswandel des verlorenen Sohnes zugrunde liegen. Auf den bisher bekanntgewordenen Gemälden aber kann keine Person mehr auf den Helden des Gleichnisses gedeutet werden. Es handelt sich auch nicht mehr um die Episode einer Erzählung, um das Erlebnis eines Einzelnen, sondern es ist das Treiben einer bestimmten Gesellschaftsklasse in ungeschminkter, völlig natürlicher Weise wiedergegeben. Wie die Badeszenen Eycks und Rogiers mögen auch diese Bilder auf Bestellung entstanden sein, nur daß wohl nicht Fürsten sondern reiche Bürger als Auftraggeber zu denken sind. In der Wahl des Gegenstandes offenbart sich die Veränderung der Geschmacksrichtung, die nun nicht mehr an der Darstellung schöner Frauengestalten sondern an derb populären Schilderungen ihre Freude findet. Infolge der absoluten Unmittelbarkeit der Schilderung und des Mangels jeder belehrenden Absicht können diese Bildchen des Braunschweiger Monogrammisten als die ältesten reinen Sittenbilder bezeichnet werden.

An die Errungenschaften dieses Künstlers schließt vor allem Pieter Aertsen und mit ihm dessen Nachahmer Joachim Bueckelaer an. Aertsen übernimmt nicht nur die genreartigen Darstellungen volkreicher Szenen aus der biblischen Geschichte, er ist auch der älteste Künstler, von dem sich Tafelbilder mit bäurischen Gegenständen erhalten haben.

Es handelt sich bei diesen meist recht umfangreichen Gemälden teils um lebensgroße Einzelfiguren: Köchinnen, Gemüse= und Geflügelhändler, bei denen die stillebenartig ausgebreiteten Gegenstände des Tier= und Pflanzenreichs den größten Raum einnehmen, teils um ganze Szenen, um Schmause und Tänze, ja um das gesamte Treiben auf einer Kermesse. Aertsen fehlt jene unmittelbare Natürlichkeit, die die Werke des Braun=schweiger Monogrammisten auszeichnet; das Beiwerk überwuchert, seine großen, etwas steifen Figuren gebärden sich nicht in unbeobachteter Freiheit sondern suchen sich möglichst vorteilhaft dem Beschauer gegenüber zu postieren. In diesen Zügen offenbart sich ein romanistischer Einschlag, der wohl auf einen Einfluß der Gemälde des Jan Sanders van Hemessen zurückzuführen ist.

Der bedeutendste niederländische Künstler des XVI. Jahrhunderts, Peter Bruegel, über=nimmt in jeder Hinsicht das Erbe seiner Vorgänger. Von einem rein romanistischen Lehrer geschult, unternimmt auch er die typische Italienreise, setzt sich aber schon auf dieser in bewußten Gegensatz zur herrschenden Stilrichtung. Als bleibenden Eindruck nimmt er nicht die Erinnerung an die Antike und die Werke Raffaels und Michelangelos sondern an die großartige Natur der Alpenländer mit sich. Aus der älteren nieder=ländischen Kunst greift er sich die Schöpfungen des Hieronymus Bosch als wahl=verwandte Vorbilder heraus. In die Spuren dieses Künstlers tritt er mit jenen Tafel=bildern, die vlämische Sprichwörter illustrieren und deren Figuren sich mit stark belehrender Absicht direkt an den Beschauer wenden. In Komposition, Landschaftsauffassung und Figurenstil aber fußt Bruegel vor allem auf der Kunst des Braunschweiger Mono=grammisten, dessen vielfigurige Bilder biblischen Gegenstands wie Vorahnungen der berühmten Legendenszenen Bruegels wirken. Wenn dieser nicht auch liederliche Kneipen=szenen gemalt hat, so war daran wohl nur der Mangel diesbezüglicher Aufträge schuld. Vor allem aber hat Gustav Glück — dessen Ausführungen ich auch im übrigen des öfteren gefolgt bin — überzeugend nachgewiesen, daß Bruegel auch der letzte Erbe einer Jahrhunderte alten Tradition ist. Seine großen Bilder mit Darstellungen von Monaten oder Jahreszeiten, von Volksbelustigungen und allegorischen Szenen bedeuten die Über=nahme jener höfisch=profanen Kunst des späten Mittelalters, die bisher nur in Miniaturen, Wandgemälden und vor allem auf Teppichen ihren Niederschlag gefunden hatte, in die Tafelmalerei. Von alter Zeit gab man Peter Bruegel zum Unterschied von seinen beiden Söhnen, die gleichfalls berühmte Maler geworden sind, den Beinamen des Bauernbruegel. Wenn vielleicht auch Anregungen von Gemälden Pieter Aertsens bei seinen großen Tafeln der Dorfkirmes und Bauernhochzeit in der Wiener kaiserlichen Gemäldegalerie nachgewirkt haben, so überragt Bruegel doch hier himmelweit seinen Vorgänger. Was ihn von diesem unterscheidet, ist, ganz abgesehen von dem künstlerischen Temperament, der Reinheit des Stils und der koloristischen Vollendung, die fabelhafte Unmittel=barkeit der Darstellung. Die Figuren sind nicht für den Beschauer zurechtgerückt, sie wenden sich nicht an ihn mit lauten Gebärden, sondern sie scheinen sich auf dem Bilde so zu geben, als wüßten sie sich völlig unbeobachtet. Noch sind es Typen von Bauern=figuren und nicht Individualitäten wie bei den großen Meistern des XVII. Jahrhunderts; aber sie sind mit jener Monumentalität zur Erscheinung gebracht, die nur den ganz großen Meistern des XVI. Jahrhunderts zu eigen war. Vor allem — und dies erscheint für die Entwicklung des Sittenbildes der wichtigste Faktor — fehlt jede physiognomisch=didaktische und jede sozial=moralische Tendenz. Mit Bruegel wird der Bauer um seiner selbst willen ein vollberechtigter Gegenstand auch für die eigentlich hohe Kunst der Tafelmalerei.

In den restlichen drei Jahrzehnten des XVI. Jahrhunderts steht die niederländische Sittenmalerei vollkommen im Banne der Kunst Peter Bruegels. Wie jeder völlig große



Der Braunschweiger Monogrammist, Wirtshausszene.





Der Braunschweiger Monogrammist, Wirtshausszene



Künstler, hat auch dieser in seinen reifsten Schöpfungen die Entwicklungsmöglichkeiten der folgenden Generation vorweggenommen, so daß auch die talentiertesten seiner Nachfolger nicht über ihn hinaus konnten und eine scheinbare Stagnation eintrat. Nur gegenständlich erhält der Kreis sittenbildlicher Darstellungen eine Erweiterung. Bei Bruegel wie bei seinen Vorgängern sind es stets nur die einfachen und niedrigen Stände, deren tägliches Leben dargestellt wird. Nur in einer Allegorie, in seinem poetisch wohl gehaltvollsten Bilde, dem grauenhaft-großartigen Triumph des Todes im Prado, hat Bruegel dem Gegenstand entsprechend auch vornehme Personen, und zwar in engem Anschluß an höfische Darstellungen auf Tapisserien, einbezogen. Vornehme Szenen rein sittenbildlichen Charakters finden sich zuerst auf Tafelbildern des Hofmalers des nachmaligen Kaisers Matthias Lucas van Valkenborch. Bei der 1585 bis 1587 entstandenen Folge der sechs großen Monatsbilder in der Wiener kaiserlichen Galerie — es sind anscheinend je zwei Monate auf einer Tafel dargestellt — ist der Zusammenhang mit der spätmittelalterlichen Bildwirkertradition noch besonders deutlich. Um die Jahrhundertwende wird die Darstellung des Treibens sämtlicher Stände — der vornehmen wie der geringen — Allgemeingut. Allerdings sinken die sittenbildlichen Szenen, wie bei den reizvollen kleinen Landschaftsbildern Jan Bruegels, häufig wieder zu bloßen Staffagefigürchen herab.

Hieronymus Bosch und Lucas van Leyden, der Braunschweiger Monogrammist und Pieter Aertsen, die Künstler, denen wir die ersten Vorstufen des nationalen Sittenbildes verdanken, waren Holländer. Peter Bruegel vereinigt in seiner Kunst als Einziger nord- und südniederländische Strömungen. Seine Nachfolger aber waren fast durchwegs reine Vlamen. In der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts tritt die nordniederländische Kunst überhaupt an Bedeutung stark zurück, was wohl in den heftigen Kämpfen seine Ursache hatte, die vor allem diese Provinzen erschütterten. Der Mangel an holländischem Einschlag in der Kunst des letzten Jahrhundertdrittels mag wohl auch mit schuld sein, daß das Sittenbild in diesen Jahrzehnten nur mehr thematische Bereicherungen erfuhr, dabei aber der Gefahr entgegenzugehen scheint, in rein gegenständlichen Schilderungen ohne Kraft und Humor zu verflachen. Aber das zu Frieden und Freiheit gelangte holländische Volk konnte im kommenden Jahrhundert gerade diese thematische Breite, mit der nun die Darstellung aller Stände in all ihren Beschäftigungen und Vergnügungen der hohen Kunst für würdig befunden wurde, als Rohstoff benützen und die alten Gefäße mit neuem Inhalt füllen.

Ludwig von Baldass.



RUBENS UND FRANS FRANCKEN DER JÜNGERE.

Bei einem in so hohem Grade schöpferischen Genie, wie es Rubens war, dessen angeborenes Temperament die gesamte europäische Kunst förmlich aufzuwühlen scheint, ist man erstaunt und überrascht, manchen konservativen Neigungen zu begegnen. So hat er an der Form des Altarbildes, die ihm von seinen Vorgängern überliefert wurde, nur wenig geändert und selbst — vielleicht auch den Wünschen seiner geistlichen Besteller folgend — die höchst altertümliche des Triptychons übernommen. In den Altarwerken, die er am Anfange seiner Laufbahn in Italien geschaffen hat, wendet er freilich diese niederländische Form, die im Süden befremdend gewirkt hätte, noch nicht an. Er komponiert aber auch hier schon dreiteilig: es ist sicherlich kein Zufall, daß sein Schmuck für die Altäre von Santa Croce di Gerusalemme in Rom, der Jesuitenkirche in Mantua und der Chiesa Nuova in Rom aus je drei großen Gemälden besteht, von denen das Mittelstück jedesmal eine beherrschende Stellung einnimmt. Bald nach seiner Rückkehr nach Antwerpen eröffnet er hier seine Tätigkeit mit den seither höchst berühmt gewordenen, gewaltigen Triptychen der Kreuzaufrichtung und der Kreuzabnahme und selbst noch ein Jahrzehnt vor seinem Tode behält er in dem Wunderwerke des Ildefonso-Altars denselben Typus bei. Es führt freilich ein weiter Weg von Van Eycks kleinem Flügelaltärchen der Dresdener Galerie bis zu diesen schon durch das große Format ganz anders wirkenden Altarstücken, die Form des geradlinig abgeschlossenen Mittelbildes mit den genau entsprechenden, zusammenklappbaren Flügeln ist aber ganz dieselbe geblieben und selbst die seit dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts üblich gewordene oben abgerundete oder geschweifte Form des Mittelbildes und der Flügel hat Rubens durchaus verschmäht, obwohl uns gerade diese für das Barockzeitalter nicht unpassend scheinen würde.

Trotzdem hat er der alten Form dadurch neues Leben gegeben, daß er das dreiteilige Altarwerk als erster zu einem völlig einheitlichen Kunstwerk gestaltete. Auch in der altniederländischen Kunst sind Ansätze hierzu vorhanden, sofern nicht, wie etwa bei Metsys' Beweinung Christi, die Flügel in beabsichtigtem Gegensatze zu dem Mittelbilde stehen, und schon in einzelnen Flügelaltären dieser Zeit enthalten Mittelbild und Flügel zusammen nur eine Darstellung. Allein erst Rubens komponiert völlig einheitlich, indem er schon beim Entwurfe durchaus an die Gesamterscheinung denkt. Der Beweis für diese Auffassung liegt in den Skizzen vor, die uns noch zur Kreuzaufrichtung und zum Ildefonso-Altar erhalten sind. Mehrere Entwürfe gibt es zur Kreuzaufrichtung: zunächst eine fast quadratische getuschte Federzeichnung im Louvre, in der alle wesentlichen Elemente der Komposition des Flügelaltars zusammengedrängt enthalten sind; dann eine prachtvolle gemalte Skizze in der Sammlung des verstorbenen Paul Leroi (Léon Gauchez), die 1907 in Paris versteigert worden ist, wo die Komposition schon auf Mittelbild und Flügel verteilt ist, besonders aber das Mittelbild noch von dem ausgeführten ganz verschieden ist; und endlich eine weitere große Ölskizze in der

Holfordschen Sammlung in London, die doppelt so breit als hoch ist und keine Einteilung in Mittelbild und Flügel aufweist. Nach den beiden zuletzt genannten Skizzen hat Rubens, immer nach Vereinfachung und Konzentration strebend, die Ausführung im großen bewerkstelligt und sich in der allgemeinen Verteilung mehr an die frühere, in der Komposition des Mittelbildes mehr an die spätere gehalten. Überall sieht man hier, wie sehr er das dreiteilige Bild als ein Ganzes ansieht, und es ist für ihn bezeichnend, daß er auch einen Entwurf ohne den Zwang der trennenden Vertikalen des Triptychons versucht, um sich die Einheitlichkeit des Ganzen noch deutlicher zu machen. Ganz ähnlich hat er — zwei Jahrzehnte später — die Skizze zum Ildefonso-Altar, die in der Ermitage zu Petersburg erhalten geblieben ist, ohne jene beengenden Vertikalen ganz in einem geschaffen, obwohl er in der Komposition der späteren Trennung Rechnung trägt, und die heute zu einem Bilde vereinigten abgesägten Außenflügel dieses Werkes, die Madonna unter dem Apfelbaum (jetzt ebenso wie die übrigen Teile des Altarwerkes in der Wiener kaiserlichen Galerie), zeigen deutlich, wie weit er in dieser Vereinheitlichung gegangen ist, da heute kaum mehr jemand vor diesem Bilde das Fehlen der Rahmenleisten, die es ursprünglich in zwei Teile geteilt haben, empfindet.

Ein einheitlicher Gesamtentwurf für ein Triptychon liegt nun auch in einer verhältnismäßig großen Skizze in der Nationalgalerie zu London vor, die seit langem und auch heute noch Rubens zugeschrieben wird (Abb. 1). Dargestellt ist hier — auf und neben einer Freitreppe, die mit einer merkwürdigen Architektur von offenen Säulenstellungen und Balustraden in Verbindung steht, — die Bekehrung des heiligen Bavo. Die figurenreiche Komposition zerfällt deutlich in drei Teile, die dem Mittelbilde und den beiden Flügeln eines Triptychons entsprechen. Die Hauptszene ist in dem Mittelgrunde des mittleren Teiles dargestellt: auf der Freitreppe kommen dem niederländischen Grafen Allowin, der später der heilige Bavo werden soll, der heilige Amandus und der Abt Flobert, umgeben von einer zahlreichen Assistenz, entgegen und begrüßen den zu ihnen Aufblickenden bei seinem Eintritt in das Kloster. Diese Handlung ist überreich umrankt von Episoden. Rechts sieht man das Gefolge des Grafen, das aus zahlreichen Fußgängern und einem auf dem gedachten rechten Flügel angebrachten Trupp von Reitern besteht. Einer von den Fußgängern des Gefolges, ein Mann mit langem Barte und gebieterischer Gebärde, leitet über zur linken Gruppe, die zunächst ganz an der Treppe einen weißbärtigen würdigen Mann zeigt, der an arme Frauen, Kinder und Krüppel Almosen verteilt, eine Szene, die — auf dem angenommenen linken Flügel — in einigen Figuren, einem hockenden Krüppel, einer knienden jungen Frau mit drei Kindern und einer essenden Frau, ihre Fortsetzung findet. Über dieser Gruppe sieht man auf einer altanartigen hohen Stufe, umgeben von ihren Edeldamen und Pagen, die Frau des Grafen, die, zum Himmel aufblickend, ihre Kette aus Gold und Edelsteinen abzunehmen und zu opfern im Begriffe steht. In den weiten Räumen der Säulengänge des Hintergrundes sehen viele Geistliche über die Balustraden hinweg dem Vorgange zu.

Überblickt man die ganze reiche Komposition, so hat man den Eindruck, daß sie trotz aller beabsichtigten Einheitlichkeit von einem Künstler herrührt, dem es bei seiner Erzählung nicht so sehr um die mit wenigen Zügen darzustellende Haupthandlung sondern mehr um die vielen sie umgebenden Episoden zu tun ist. Die ganze Darstellung hat etwas Theatralisches, etwas von einem Szenenbilde, das ein geschickter Regisseur gestellt hat. Die Architektur, die für die Komposition doch in gewissem Sinne das Gerüste abgibt, zeigt wenig Logik; man vermag sich die Baulichkeit, zu der die Freitreppe führt, kaum als eine wirkliche vorzustellen und vollends frägt man sich, wie die Gruppe der Gräfin mit ihren Damen und Pagen auf den hohen Söller, auf dem



Abb. 1. Frans Francken d. J., Die Bekehrung des heiligen Bavo, Skizze. London, Nationalgalerie.

sie sich befinden, hinaufgelangt sein mögen. Zu alledem zeigt der Künstler in manchen Einzelheiten einen etwas spielerischen Geist, der eher zum Genre- als zum Historienmaler paßt; man betrachte das aufwartende Hündchen zu den Füßen der Gräfin, die sehr charakteristische Figur des Krüppels rechts, die essende Frau und manches andere. Ein Überreichtum, wenn wir nicht Überladung sagen wollen, herrscht auf dem Bilde, die einzelnen Gestalten sind durchaus nicht allein auf die Haupthandlung aufmerksam sondern sie führen, untereinander sich unterhaltend, ihr eigenes Leben.

Alle diese Eigentümlichkeiten der im übrigen vortrefflich gemalten Skizze, dazu noch die theatralisch gestellten Posen und die bezeichnenden kleinen Köpfe mit ihrem gradlinigen, fast klassischen Profil scheinen uns gegen Rubens' Urheberschaft zu sprechen. Man hat die Skizze bisher mit den Vorarbeiten dieses Meisters für den Schmuck des Hochaltars des Domes zu Gent in Zusammenhang gebracht und die Meinung ausgesprochen, sie sei identisch mit einer farbigen Zeichnung («dissegno colorito»), von der Rubens in einem an seinen Gönner, den Erzherzog Albert, gerichteten Promemoria spricht und die nach seiner eigenen Angabe zu Anfang des Jahres 1612 entstanden sein muß. Diesen Entwurf hatte er für ein Triptychon («tavola colle porte»), dessen Gegenstand nicht genannt wird und das für den Hochaltar des Domes zu Gent bestimmt war, auf Ersuchen des Bischofs Maes geschaffen, der für den Schmuck des Altars möglichst große Pracht entfaltet sehen wollte. Nach dem Tode des Bischofs (21. Mai 1612) blieb der Auftrag, dessen Gegenstand nach Rubens' Absicht das schönste und größte Werk dieser Art in den Niederlanden werden sollte, liegen, obwohl der Künstler dafür nicht nur den malerischen sondern auch den Skulpturenschmuck entworfen hatte, ohne eine Entschädigung zu erhalten. Im März 1614 beklagt sich nun Rubens bei dem Erzherzog, der Nachfolger des Bischofs, Van der Burgh, wolle, ohne auch nur seine Zeichnungen angesehen zu haben, unsinnigerweise den Hochaltar ganz ohne Bild lassen und nur mit einer Statue des heiligen Bavo, einigen Säulen, einer Einfassung aus Marmor und einem Behälter für das heilige Sakrament hinter dem Altar verzieren; einen solchen Behälter habe er selbst aber auch bei seiner Zeichnung trotz dem geplanten Gemälde nebst einem in der Basis des Altars angebrachten Reliquiar vorgesehen. Da der jetzige Bischof für den Altar denselben Betrag zu verwenden gedenke wie sein Vorgänger, so bedaure er mehr im Interesse der Öffentlichkeit als in seinem eigenen, daß die ganze schöne Unternehmung geradezu in ein Nichts zu zerfallen drohe. Er bittet den Erzherzog, bei dem Bischof durch einen Brief dahin zu wirken, daß dieser sich an Rubens' Zeichnung, die der Erzherzog vor zwei Jahren gesehen und gebilligt habe, halte oder sie mindestens vor einer endgültigen Entschließung ansehe. Rubens fügt noch hinzu, er könne versichern, daß er dabei nicht an seinen persönlichen Vorteil denke, da er ja gegenwärtig mit großen Aufträgen überladen sei; er könne sich aber mit seinem christlichen Gewissen dafür verbürgen, daß jene Zeichnung («quel dissegno di Gandt») das Schönste sei, was er in seinem Leben gemacht habe.

Es fragt sich nun, ob die Annahme wahrscheinlich sei, die Londoner Skizze sei identisch mit dem in der angeführten Urkunde mehrfach erwähnten Entwurfe. Zunächst ist hier nicht ausdrücklich von einer Ölskizze sondern von einer mit Farben angelegten Zeichnung die Rede; doch legen wir diesem Einwand nicht allzu großen Wert bei, da der Ausdruck «dissegno colorito» zur Not auch als gemalter Entwurf gedeutet werden könnte. Bedenklicher aber ist das Folgende: Wenn man die Urkunde unbefangen liest, kommt man sicherlich nicht auf den Gedanken, es könnte sich um eine Skizze, wie es die Londoner ist, handeln. Es ist von einer Zeichnung, einmal auch von Zeichnungen die Rede, die nicht nur das Triptychon selbst sondern auch dessen Umgebung,



Abb. 2. Rubens, Die Bekehrung des heiligen Bavo, Altarbild. Gent, Dom.

den ornamentalen oder plastischen Schmuck, dazu auch den Behälter für die heilige Hostie und ein Reliquiar skizziert dargestellt haben. Am wahrscheinlichsten ist es, daß dies alles auf einem gezeichneten und kolorierten Entwurf zu sehen war; selbst wenn man mehrere Entwürfe annimmt, würde man schwerlich bei dem Ausdruck Zeichnungen («li mei dissegni») mit an eine Ölskizze denken können. Endlich wird der Vorwurf des Triptychons nicht genannt, und wenn auch die Annahme, es sei, wie auf dem später von Rubens wirklich an derselben Stelle ausgeführten Gemälde, die Bekehrung des heiligen Bavo dargestellt gewesen, viel für sich hat, so ist es doch nicht unmöglich, daß Rubens bei seinem ersten Entwurfe einen andern Gegenstand gewählt haben könnte.

Daß auch dies denkbar wäre, lehrt die weitere Geschichte dieses Altarschmuckes. Denn wenn auch der Bischof Van der Burgh dabei nur an eine Statue des heiligen Bavo, dessen Namen die Kirche trug, gedacht hatte und trotz der Verwendung des Erzherzogs an dieser Lösung festgehalten zu haben scheint, so hat schon sein Nachfolger, Bischof Boonen, bei denselben Bildhauern Robert und Jan de Nole, laut einer Urkunde vom 9. April 1620 einen viel reicheren plastischen Schmuck bestellt: als Hauptfigur einen auferstehenden Christus aus weißem Marmor von sechs Meter Höhe, als Bekrönung eine Madonna mit zwei liegenden Engeln aus Alabaster und zu beiden Seiten des Altars links den heiligen Amandus und rechts den heiligen Bavo aus demselben Stein. Aber auch bei diesem Plane blieb es nicht: Bischof Triest, der Boonen nachfolgte, nahm endlich den ersten Gedanken wieder auf, den Altar mit einem Gemälde von Rubens zu zieren, und führte seine Absicht durch. In einer von dem genannten Bildhauer Robert de Nole geschaffenen reichen Umrahmung, die von der — vermutlich inzwischen fertig gewordenen — Statue des heiligen Bavo bekrönt war, wurde im Laufe des Jahres 1624 das oben abgerundete, sechzehneinhalb Fuß hohe und zehn Fuß breite Bild von Rubens aufgestellt, das uns heute noch erhalten ist und das die Bekehrung des heiligen Bavo zum Gegenstand hat (Abb. 2). Nach allen den vorhergegangenen Kämpfen hat auch hier das Gemälde keine dauernde Ruhe gefunden. Ein Nachfolger jener Bischöfe ließ es zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts in einer Kapelle des Chorumgangs aufstellen und den Hochaltar durch den Bildhauer Verbruggen wieder mit einem Skulpturenschmuck versehen, dessen Hauptfigur eine Statue des heiligen Bavo bildete. Während der französischen Invasion wurde das Rubenssche Bild wieder entfernt, kam an die Museen von Brüssel und Gent und endlich 1825 wieder in die Kapelle des Genter Doms zurück.

Dieses große Gemälde der Bekehrung des heiligen Bavo sagt in einfacher und monumentaler Weise mit wenigen Worten dasselbe, was jene Londoner Skizze in prunkhaft theatralischer Form, begleitet von geschwätzigen Nebenreden, auszudrücken versucht. Die Hauptszene spielt auch hier im Mittelgrunde: auf einer quer durch das Bild zu einer gewölbten Vorhalle führenden Freitreppe beugt der Graf demütig vor dem Heiligen und dem Abt das Knie und wird von ihnen mit gütigen Gebärden begrüßt; das Gefolge ist auf wenige Personen beschränkt: auf der einen Seite genügen ein paar Mönchsköpfe, die hinter dem Heiligen sichtbar werden, auf der andern zwei Pagen, von denen der eine den Degen des Grafen, der andere die Schleppe seines Hermelinmantels trägt, und dahinter zwei Trabanten. Im Vordergrunde führen andere Stufen bildeinwärts zur Freitreppe hin; hier sieht man links, von zwei Edelfrauen begleitet, die Gräfin, die sich durch einen Griff an die Goldkette ihres Schmuckes zu entäußern sucht, und daneben jenen Majordomus aus dem Gefolge des Grafen, der, unterstützt von zwei Pagen, an ein paar Arme: zwei Weiber mit Kindern und einen Krüppel, Almosen verteilt. In dieser Komposition mit ihren wenigen Figuren wird das Wesentliche des Vorgangs, die Entsagung des Grafen vom irdischen Leben, viel deutlicher



Abb. 3. Frans Francken d. J., Ein königliches Gastmahl. Wien, kaiserliche Gemäldegalerie.

erzählt als in jener viel reicheren Darstellung mit ihrem Getümmel von Gesinde und Volk: der Graf entsagt selbst durch seinen Kniefall, die Gräfin legt ihren Schmuck ab und der Haushofmeister verteilt das Geld des Grafen an das Volk, damit ist alles gesagt.

Diese Komposition ist in der edeln Einfachheit der Erzählung durchaus von Rubens' Geiste beseelt, und wenn auch die Malerei sicherlich von einem Schüler herrührt, wahrscheinlich von dem begabten Joost van Egmont, dem Rubens wenige Jahre später die Ausführung des großen Altarbildes des heiligen Abendmahles (jetzt in der Brera zu Mailand) anvertraut hat, so hat doch dem Gehilfen ohne Zweifel eine eigenhändige Skizze des Meisters vorgelegen. Man hat angenommen, das Genter Bild stelle eine konzentrierte Fassung jener Londoner Skizze vor. Wann aber hat je Rubens so komponiert, so verschwenderisch die Bildfläche mit Figuren bedeckt, so sehr das Beiwerk zur Hauptsache gemacht, wie es die Skizze zeigt? Gerade das Jahr 1612, in dem sie geschaffen sein soll, paßt am wenigsten zu diesem überreichen Stil: es ist die Zeit der Kreuzaufrichtung und der Kreuzabnahme, jener gewaltigen Werke, in denen es Rubens durch Beschränkung auf wenige große Figuren und volle Einheitlichkeit der Erzählung schon zu einer unvergleichlichen Macht des Ausdrucks gebracht hat. Man stelle sich nur im Gegensatz zu diesen Werken die Londoner Skizze als großes Triptychon ausgeführt vor und denke an die unharmonische Wirkung der ganzen Komposition mit dem lebensgroßen Reiter auf dem Schimmel, der fast den ganzen rechten Flügel eingenommen hätte. Im übrigen ist gerade dieser Schimmel mit tief abgebogenem Halse ein beliebtes Versatzstück der Rubensschen Schule, in der man ihm zuerst und besonders häufig bei Van Dyck begegnet.

Für uns kann kein Zweifel darüber bestehen, daß die Londoner Skizze nicht vor sondern nach dem Genter Gemälde entstanden ist. Dem geschickten, aber etwas kleinlichen Künstler, der sie geschaffen hat, kann man leicht einige Entlehnungen aus dem großen Bilde nachweisen. Die Bewegung des den Grafen begrüßenden Abtes hat er fast genau von seinem Vorbild übernommen, außerdem ziemlich getreu die Gestalten des Almosen verteilenden Haushofmeisters und der in Rückenansicht knienden Frau mit den kleinen Kindern. Auch der Trabant mit der gebieterischen Gebärde auf der Skizze erinnert an den Gefolgsmann rechts oben auf dem Rubensschen Bilde. Bei diesen Entlehnungen spürt man überall die deutlichmachende Art des frei kopierenden geringeren Künstlers, der z. B. eine Verbesserung darin zu sehen scheint, wenn er das Wickelkind, das bei Rubens nur an einem Bande hängt und sich mit dem Händchen an den Arm der Mutter anklammert, von dieser fest unter ihren Arm fassen läßt.

Sucht man unter den Bildern aus Rubens' Kreise nach Arbeiten, die der Londoner Skizze dem Stil nach verwandt sind, so kommt vor allem ein ziemlich großes Breitbild der kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien (Abb. 3) in Betracht, das zu den Stücken gehört, die im siebzehnten Jahrhundert als Schmuck des Kaminmantels der reichen Patrizierhäuser verwendet wurden. Es ist ein königliches Gastmahl dargestellt, das durch eine spätere Inschrift in Goldlettern «Lib. Esther c. 7» als das Ahasvers gedeutet wird. Allein zu dieser Deutung paßt die Darstellung nicht, deren wesentlichstes Motiv die Verweigerung eines angebotenen Trunkes durch eine Königin zu sein scheint. Eine solche Szene kommt im Buch Esther nicht vor und wir vermögen vorläufig keine Erklärung für den Gegenstand zu geben, der ebenso gut wie aus dem Alten Testament aus der vlämischen Heiligenlegende oder Geschichte genommen sein könnte. Wie dem auch sein mag, uns interessiert hier am meisten der Umstand, daß dieses Bild sowohl in der reichen Komposition mit der ziemlich unklar gedachten Architektur als auch in den Kopftypen, den Bewegungen der Figuren und den altertümlichen Kopfbedeckungen und

Gewändern, die zum Teil an die Zeit der Van Eyck erinnern, so sehr der Skizze der Londoner Nationalgalerie verwandt ist, daß an der Selbigkeit der Hand kaum gezweifelt werden kann. Auch die Anbringung sittenbildlicher Motive fehlt hier nicht; man vergleiche zum Beispiel den verkrüppelten Zwerg, auf dessen Schultern ein Affe sitzt, mit der Figur des hockenden Krüppels der Skizze. Das Gemälde des Gastmahles zeigt nun die Hand eines nicht unbegabten, selbständigen Malers, der eine Zeitlang unter den starken Einfluß Rubens' geraten ist. Dieser Künstler ist unserer Meinung nach kein anderer als Frans Francken der Jüngere, der auch in einigen anderen Arbeiten, wie z. B. in dem Triumph Neptuns und Amphitrites in der Dresdener Galerie (gegenwärtig Diepenbeck zugeschrieben) und in der Anbetung des heiligen Sakraments bei Abbé Le Meunier in Paris (abgebildet bei Rooses, Rubens, sa vie et ses œuvres, Paris s. a., p. 428), deutlich beweist, wie er, der ursprünglich aus einer ganz anderen Überlieferung hervorgewachsen ist, sich vorübergehend ganz Rubens' Übermacht ergeben hat, um aus dieser Vermischung zweier verschiedenen Stile schließlich seine eigene, allgemeine bekannte Kunstweise zu entwickeln.

Den Beweis für diese Annahme, daß nicht nur das Gastmahl der Wiener Galerie sondern auch jene Londoner Skizze von diesem vielseitigen, geschickten, wenn auch in seiner handwerksmäßigen Fruchtbarkeit allzu ausgeschriebenen und übereleganten Künstler herrühre, erbringt nun ein stattliches Gemälde (Taf. V), das sich in der reichen Sammlung des hochverehrten Kunstfreundes befindet, zu dessen verdienter Feier die vorliegenden Zeilen in bescheidener Weise beitragen sollen. Es ist die in dem bekannten, unverkennbaren Stile Franckens ausgeführte Wiedergabe des mittleren Teiles der Londoner Skizze. Nur wenige Veränderungen hat der Maler gegen die Skizze vorgenommen, die Gruppe der armen Frauen und Krüppel hat er ein wenig umgestellt und die einzelnen Köpfe zeigen hier ganz deutlich denselben Typus, wie er ihn auf so vielen Werken seiner späteren Zeit, wie z. B. dem Krösus der Wiener Galerie oder der Tochter der Herodias in der Sammlung des verstorbenen Herrn Tritsch in Wien, verwendet hat. Wahrscheinlich ist es, daß zu diesem Mittelbilde noch Flügel gehört haben, wie sie auf der Skizze angedeutet sind, und daß das Ganze als ein kleinerer Altar, etwa einer Hauskapelle, gedient hat. In der kräftigen, von einem starken Rot und einem hellen Gelb beherrschten Färbung zeigt sich hier vollends der Stil Frans Franckens des Jüngeren, der wie manche seiner Zeit- und Schulgenossen ein Zeugnis dafür gibt, wie viel auch die geringeren und ferner stehenden Begabungen dem größten und anregendsten Lehrmeister unter allen Künstlern zu danken haben.

Gustav Glück.





Frans Francken d. J., Die Bekehrung des hl. Bavo.



BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER NIEDERLÄNDISCHEN LANDSCHAFTSMALEREI.

Wie der werdende Mensch aus den einzelnen auf ihn wirkenden Eindrücken und Wahrnehmungen zunächst zu Vorstellungen von den ihn umgebenden Gegenständen gelangt, um sie dann durch Synthese und Abstraktion zu Vorstellungen seiner nächsten Umgebung, der Welt, in der er lebt, und schließlich zu einem Weltbild, zu einer Weltanschauung zu erweitern, also allmählich von der Einzelerscheinung auf die Gesamtheit der Erscheinungswelt zu schließen, so zeigt sich auch in der Entwicklung der bildenden Kunst das deutliche Streben, vom rein Gegenständlichen, von der Darstellung des einzelnen Vorganges zu seiner Projektion in Raum und Zeit, also zur Darstellung des Vorganges als eines Gliedes der gesamten Erscheinungswelt zu gelangen. Und wie das Einzelindividuum, so gelangt auch die Kunst nur allmählich und auf dem Wege der Synthese und Abstraktion von der Erzählung des figürlichen Vorganges zur Schilderung des Raumes und der Umgebung, in der er sich abspielt. Denn gerade die erzählende Darstellung zwingt den Künstler, die räumliche Umgebung, in der sich der geschilderte Vorgang abspielt und mit der er im engsten Zusammenhang steht, zu berücksichtigen und darzustellen, um für den Beschauer verständlich zu bleiben. Wie der Mensch, so wird also auch die Kunst in ihrem Kindheitsstadium nur jene Raummotive zur Darstellung bringen, die mit dem Erzählten im engsten Zusammenhange stehen und zu seinem Verständnis unmittelbar notwendig sind. Die primitive Kunst wird diese Raummotive daher nur unmittelbar mit dem erzählten Vorgang selbst in Verbindung bringen, ohne den Zusammenhang, in dem sie untereinander stehen, zu berücksichtigen oder auszudrücken. Erst nach Überwindung dieses Kindheitsstadiums wird die Kunst zu geschlosseneren Raumdarstellungen gelangen, indem sie diese Raummotive miteinander verbindet und sie bildmäßig gruppiert, um so die Schilderung des erzählten Vorganges durch die Darstellung des Schauplatzes zu ergänzen, auf dem er sich abspielt. Auch diese Darstellung der räumlichen Umgebung wird noch eine vorwiegend erzählende sein; aber in dem Streben, die einzelnen unzusammenhängenden Motive zu einer zusammenhängenden Darstellung des Schauplatzes der Handlung zu vereinigen, wird bereits eine gewisse Abstraktion vom rein Gegenständlichen liegen, die die weiteren Entwicklungsmöglichkeiten in sich birgt. Diese liegen in den die erzählenden Motive verbindenden Gliedern, die sich allmählich zu einem idealen Raumbild, zu einem Landschaftsbild entwickeln werden. Die Raumdarstellung, also in unserem Fall die Darstellung der Landschaft wird aus den den geschilderten Vorgang veranschaulichenden Motiven bestehen, die durch ideale, die Allgemeinvorstellungen: freie Natur, Gegend, Landschaft veranschaulichende Motive vereinigt und miteinander verbunden werden. In diesem Entwicklungsstadium wird also die Landschaft aus einigen konkreten Motiven bestehen, die mit dem geschilderten Vorgang unmittelbar zusammenhängen, und aus sie verbindenden, sie zu einem Raumbild zusammenschließenden abstrakten Landschaftsmotiven, die hier als Vertreter der Idee:

Landschaft im allgemeinen erscheinen. In diesen erzählend idealen Landschaften wird die Wiedergabe bestimmter Örtlichkeiten und ihre genauere Beobachtung und Wiedergabe zunächst von jenen Motiven ausgehen, die mit dem erzählten Vorgang in unmittelbarem Zusammenhang stehen und ihn an eine bestimmte, lokal fest umschriebene Örtlichkeit versetzen, da der Künstler hier gezwungen sein wird, gewisse lokale Eigentümlichkeiten der geschilderten Örtlichkeit wiederzugeben. Die Landschaft wird sonach aus örtlich und gegenständlich bestimmten Motiven bestehen, die den Schauplatz der Handlung lokal charakterisieren, und aus örtlich unbestimmten, die das ideale Bild der freien Natur überhaupt versinnlichen sollen. Dieses Stadium birgt bereits die beiden Entwicklungsmöglichkeiten der Landschaftsdarstellung in sich: der idealen Landschaft, die von der Schilderung einer bestimmten Lokalität absieht und nur die Darstellung einer in unserer Phantasie lebenden Darstellung der freien Natur, den idealen Ausdruck unseres Naturempfindens anstrebt, und der Porträtlandschaft, der Vedute, die sich auf die Darstellung eines örtlich bestimmten Ausschnittes aus der freien Natur beschränkt.

Zunächst wird sich aber die Beobachtung des landschaftlichen Motivs und dessen Wiedergabe nach der Natur von der Gruppe der zur Erzählung gehörenden Motive auch auf die sie verbindenden abstrakten Motive ausdehnen und die Landschaft, die früher nur aus einzelnen naturalistisch gestalteten, illustrierenden und aus rein ideellen verbindenden Motiven bestand, wird sich allmählich durchgehends aus naturwahren Landschaftsmotiven zusammensetzen, die jedoch wie bei den früheren Darstellungen erst vom Künstler zu einem landschaftlichen Ganzen zusammengefügt werden. Aus der abstrakten Erinnerungslandschaft mit ideellen Motiven entwickelt sich allmählich eine ideale Landschaft, die aus naturalistischen Motiven zusammengesetzt und aufgebaut ist. Die Forderung nach einem intensiveren Naturstudium wird es dann mit sich bringen, daß die landschaftlichen Darstellungen allmählich ein durch den Aufenthaltsort oder Wohnsitz des Künstlers bedingtes lokales Kolorit erhalten, dem die Beziehung zu einer bestimmten Örtlichkeit allerdings noch fehlen wird. Es ist dies das Stadium der in gewisser Hinsicht naturwahren Landschaft mit idealem Gerippe.

Das Studium nach der Natur wird es schließlich mit sich bringen, daß in die ideell komponierte Landschaft nicht bloß einzelne nach der Natur wiedergegebene Motive sondern ganze Motivenkomplexe so herübergenommen werden, wie sie in einem bestimmten Naturausschnitt beisammen vorkommen. Das lokale Gepräge der Landschaft wird dadurch immer deutlicher hervortreten, es werden sich bestimmte bildmäßig wirkende Naturausschnitte, gewisse landschaftliche Typen herausbilden, die sich in ihrer räumlichen Beschränkung bereits der Porträtlandschaft nähern, wobei sich bisweilen eine örtliche Unstimmigkeit zwischen den ursprünglich den Schauplatz der Handlung illustrierenden und den rein landschaftlichen Motiven ergeben wird, wenn beispielsweise die Stadt Jerusalem in einer lieblichen nordischen Hügellandschaft dargestellt ist.

Auch dieses Entwicklungsstadium wird der Ausgangspunkt zweier Darstellungsarten der Landschaft sein können. Noch bildet die Landschaft als solche kein organisches Ganzes, sie ist noch aus verschiedenartigen nach der Natur studierten Motiven oder Motivengruppen zusammengesetzt, die in dem ideellen landschaftlichen Gerippe gleich einzelnen Bausteinen beliebig verwendet werden können. Die Studie nach einer Motivengruppe, nach einem bestimmten bildmäßig wirkenden Ausschnitt aus der Natur kann nun entweder zum selbständigen Darstellungsgegenstand werden, sich also zur Porträtlandschaft entwickeln, oder das reichhaltige Inventar an verschiedenen Naturstudien kann dem Künstler den Anstoß geben, sein ganzes Material zu einem bild-

mäßig wirkenden Ganzen zusammenzufügen, alle Eindrücke, die er in der freien Natur jemals empfunden hat, in einer idealen Landschaft zu vereinigen und so das Bild einer Welt im kleinen, ein ideales Weltbild darzustellen, wie es sich in seinem Geiste allmählich entwickelt hat. Die Entwicklung nach diesen beiden Richtungen hin wird erst eintreten, wenn die Landschaft aufgehört hat, der rein illustrierende Schauplatz einer Erzählung, eines figürlichen Vorganges zu sein.

Im Zusammenhange mit dieser räumlichen Entwicklung wird auch die Wiedergabe des Zeitenablaufs, also der zeitandeutenden Momente der Darstellung stehen, unter denen ich hier jene Erscheinungen des Zeitablaufs verstehe, die mit bildlich darstellbaren Veränderungen im Aussehen der Außenwelt, der umgebenden Natur verbunden sind, wie dies in erster Linie beim Wechsel von Tag und Nacht, der Tageszeiten oder beim Wechsel der Jahreszeiten der Fall ist.

Die primitive, rein schauplatzandeutende Darstellungsweise wird eine Wiedergabe des Zeitenwechsels nicht kennen, weil das Raummotiv hier zeitlos als abstraktes Symbol gefaßt ist, wie es in unserer Vorstellung lebt; und wie wir mit der Vorstellung Baum auch seine Blätter, mit der Vorstellung Wiese die grüne Färbung, mit der Vorstellung des Sehens eines Vorgangs das Vorhandensein von Licht verbinden, so wird auch auf dieser primitiven Entwicklungsstufe das Naturmotiv als abstraktes Erinnerungsbild dargestellt werden. Die Wiedergabe des Zeitenwechsels wird daher zur Voraussetzung haben, daß die Raumdarstellung auf einer Entwicklungsstufe angelangt ist, die die Darstellung seiner Wirkungen auf das Raum-, beziehungsweise Landschaftsbild möglich macht, und daß die Beobachtung der Natur soweit gediehen ist, daß die Wiedergabe des einzelnen Naturmotivs nicht mehr auf einem rein abstrakten Erinnerungsbild beruht sondern sich bereits an konkrete Vorgänge im Kreislauf der Natur anlehnt. Dies wird in erster Linie bei solchen erzählenden Darstellungen der Fall sein, in denen der Zeitenwechsel, das heißt also die Zeit des Vorgangs, eine wichtige Rolle spielt, also bei Darstellungen, die diesen Wechsel direkt veranschaulichen sollen, wie dies beispielsweise bei den Jahreszeitendarstellungen der Fall ist. Da die Wiedergabe des Einflusses des Zeitablaufs und des Zeitenwechsels eine intensive Beobachtung und ein eingehendes Studium der Natur voraussetzt, wird auch hier eine der wichtigsten Quellen des Naturalismus in der Landschaftsmalerei zu suchen sein. Auch hier werden sich wieder die Wege scheiden zwischen der Darstellung der idealen, ewig lachenden, dem Wechsel der Zeiten nicht unterworfenen Erinnerungslandschaft und der konkret naturalistischen Darstellungsweise, die die Landschaft so wiedergibt, wie sie in der Natur in Erscheinung tritt, nämlich örtlich begrenzt, aber dem ewigen Wechsel der Zeiten unterworfen.

Dieser Entwicklungsprozeß, wie er hier rein theoretisch aus den vorhandenen Prämissen abgeleitet wurde, vollzieht sich in seinen wesentlichen Momenten in der niederländischen Landschaftsmalerei.

Die niederländische Buchmalerei des beginnenden XIV. Jahrhunderts kennt eine Landschaftsdarstellung im Sinne der späteren Perioden noch nicht. Bei ihr deutet das Landschafts-, beziehungsweise Raummotiv ausschließlich den Schauplatz der Handlung an und wird nur insofern zur Darstellung gebracht, als es mit dem erzählten Vorgang unmittelbar in Verbindung steht. So wird der Wald durch einen Baum mit einigen großen Blättern, das Wasser durch einige Wellenlinien, der Himmel durch eine Wolke angedeutet und diese den Schauplatz andeutenden Motive sind noch in keinerlei Verbindung zueinander gebracht. Zusammenhängende Raumkompositionen beginnen sich erst in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts zu entwickeln, wo wir den ersten Versuchen begegnen, die rein erzählenden, den Schauplatz andeutenden Motive in eine

organische und räumliche Verbindung zueinander zu bringen, sie zu einem Landschaftsbild zusammenzuschließen. Die verbindenden, den landschaftlichen Hintergrund symbolisierenden Glieder entwickeln sich in dieser Zeit zu einem idealen Landschaftsbild, das die Landschaft als abstraktes Gebilde, als Repräsentantin der ganzen freien Natur wiedergibt, wie dies beispielsweise in den Miniaturen der französischen Übersetzung der Civitas Dei des hl. Augustinus in der Brüsseler Bibliothek der Fall ist.

Deutlich kommt das Fortschreiten der Entwicklung der Landschaftsdarstellung in der angedeuteten Richtung in dem Horarium des Herzogs von Berry in der Bibliothek des Schlosses Chantilly zum Ausdruck. Die religiösen Darstellungen zeigen noch durchaus jene Verbindung von erzählenden Motiven, die mit dem figürlichen Vorgang in unmittelbaren Beziehungen stehen, und von idealen Motiven, die den Zweck haben, die räumliche Illusion zu vervollständigen. Jene zeigen schon vielfach ein bestimmtes lokales Gepräge, während diese mit ihren Bergzügen, ragenden Schlössern und Kirchen noch ausschließlich ideale Repräsentanten des Begriffes Landschaft sind. Durchaus naturalistisch sind hingegen die Jahreszeitendarstellungen dieses Manuskriptes wiedergegeben. Hier ist der Künstler gezwungen, den Wechsel der Jahreszeiten und ihren Einfluß auf das Aussehen der Natur zu beachten und die landschaftliche Darstellung aus der Zeitlosigkeit in den Zeitenkonnex zu versetzen. Die Landschaft ist hier nicht mehr auf die figürliche Darstellung bezogen, dient ihr nicht mehr ausschließlich als Folie; es ist vielmehr eine Umkehrung des Verhältnisses eingetreten, in dem die Figur nur mehr als Sinnbild für das Geschehen in der freien Natur dient, zur Staffage im eigentlichen Sinne geworden ist.

Ist hier der erste Schritt in der Richtung der naturalistischen Landschaftsmalerei geschehen, so bildet den Höhepunkt in der Entwicklung der Buchkunst des XV. Jahrhunderts das leider verbrannte Horarium der Bibliothek in Turin, dessen Entstehungszeit Max Dvořák (im Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen XXXIX [1918], S. 51 ff.) in die Mitte der dreißiger Jahre des XV. Jahrhunderts setzt und das er mit der holländischen Schule und Albert van Ouwater in Zusammenhang bringt. In einzelnen dieser Darstellungen ist der Naturalismus zu einer Reife gediehen, die sie den Holländern des XVII. Jahrhunderts würdig an die Seite stellt.

Die Tafelmalerei dieser Epoche, wie sie uns besonders in den Werken der van Eyck entgegentritt, steht bei allem Naturalismus in der Wiedergabe der Einzelmotive noch auf dem Standpunkt der idealen zeitlosen Landschaft als eines abstrakten Symbols der freien Natur. So wenigstens zeigt sie sich uns in den Landschaftsdarstellungen des Genter Altars, die noch ganz auf der Stufe der religiösen Darstellungen des Horariums von Chantilly stehen, sowie in der Madonna des Kanzlers Rollin in deren reizvoller, bis ins kleinste durchgeführter Landschaft sich uns eine Welt im kleinen entrollt. Nur in der hl. Barbara des Brüsseler Museums stellt Jan van Eyck ein lokal gestimmtes Flurenbild dar, das wie ein Ausschnitt aus den Gefilden seiner Heimat anmutet.

Aus der idealen Weltlandschaft, wie sie uns der Genter Altar und die Rollinmadonna zeigen, entwickeln sich unter den Nachfolgern Jan van Eycks einzelne ihrem Darstellungsinhalt nach beschränktere Landschaftstypen, die nicht mehr wie bei Jan van Eyck eine Welt im kleinen zur Anschauung bringen sondern bestimmte räumlich begrenzte Landschaftsmotive wiederzugeben suchen.

Rogier van der Weyden bevorzugt das sanft gewellte Hügelland Flanderns mit seinen anmutigen Schlössern und Burgen, Hans Memling wählt besonders für seine Madonnendarstellungen als Hintergrund idyllische Landschaftsmotive, wie eine halb in Bäumen verborgene Mühle, und stimmt den landschaftlichen Hintergrund auf den

figürlichen Vorgang und Dirk Bouts bildet den Typus der Felsenlandschaft aus, wie er uns besonders in seinem Christophorus der Münchener Pinakothek entgegentritt. Der Meister von Flémalle stellt in seiner Geburt Christi im Museum von Dijon als erster eine Landschaft im winterlichen Gewand dar und ihm folgt auf diesem Gebiete Hugo van der Goes, der auf dem rechten Flügel des Portinarialtars bereits eine durch= aus genrehaft wirkende Hintergrundlandschaft mit entlaubten Bäumen zur Darstellung bringt. Sind die landschaftlichen Motive, wie Büsche, Bäume und Berge, bei Rogier van der Weyden noch äußerst schematisch behandelt, so zeigen die Landschaften bei Mem= ling, Dirk Bouts und besonders bei Hugo van der Goes einen ausgesprochen auf dem direkten Studium nach der Natur beruhenden naturalistischen Zug, ja es sind hier ganze der Natur abgelauschte Motivengruppen in das ideelle landschaftliche Gerippe eingefügt.

In Gerhard David erreicht diese Darstellung der Landschaft als des Schauplatzes eines religiösen Vorganges ihren Höhepunkt. Das Naturstudium erstreckt sich nun nicht mehr auf einzelne Motive und Motivengruppen sondern auf die ganze Land= schaft, deren Einzelheiten mit der größten Liebe und eingehendsten Naturbeobachtung wiedergegeben sind. Wohl ist die Landschaft noch aus einzelnen Motiven und Mo= tivengruppen rein ideell zusammengesetzt; aber der subtile Naturalismus, der durch= aus auf dem Studium heimischer Motive beruht, gibt dem Ganzen ein deutliches lokales Gepräge und erweckt den Eindruck, als gäben diese Landschaften Ausschnitte aus heimischen Berg= und Flurenbildern wieder; auch hört die Landschaft auf, reiner Schauplatz der Handlung zu sein, und tritt nahezu gleichberechtigt neben die figürliche Darstellung. Noch hat sich die Studie nach der Natur nicht zum selbständigen Kunst= werk entwickelt, noch fügt sie sich als einzelner Baustein in das ideale landschaftliche Gerippe ein; doch hat sie bereits eine derartige Bedeutung gewonnen, daß sie dem idealen Landschaftsbild ihren Charakter aufprägt.

Wie Gerhard David schließt auch Hieronymus Bosch die primitive Entwick= lungsperiode der niederländischen Landschaftsdarstellung ab und leitet zugleich die Entwicklung der Landschaftsmalerei des XVI. und XVII. Jahrhunderts ein. In seinen frühen Landschaften knüpft er an ein weit früheres Entwicklungsstadium der land= schaftlichen Komposition an als Gerhard David, der in seinen Werken bereits zur Individualisierung des dargestellten Landschaftsausschnittes gelangt ist. Hieronymus Bosch nimmt seinen Ausgangspunkt noch von der räumlich und zeitlich nicht definierten Weltlandschaft, wie wir ihr in den Bildern der van Eyck und des Petrus Christus begegnen; nur wählt er nicht wie diese das Berg= oder Hügelland als Gegen= stand für seine landschaftlichen Motive sondern bevorzugt als echter Holländer den Blick auf die sich unendlich dehnende Ebene mit einer unerschöpflichen Fülle von Einzelheiten. Was aber Hieronymus Bosch vor seinem Zeitgenossen Gerhard David vor allem auszeichnet, das ist sein echt holländisches Streben nach Einheit des Tones und nach völliger Unterordnung des landschaftlichen Einzelmotivs unter die Landschaft als Ganzes; hier knüpft Bosch fast unmittelbar an jene national holländische Richtung an, welche besonders durch die Miniaturen des Turiner Horariums vertreten wird. Während Gerhart David seine Landschaften noch aus liebevoll ausgewählten und bis ins kleinste getreu wiedergegebenen Einzelmotiven zusammensetzt, die eben durch ihre außerordentlich detaillierte Darstellung noch einen gewissen Grad von Eigen= wesen, von Selbständigkeit behalten, ordnet Hieronymus Bosch das Einzelmotiv, sowohl was den Ton als auch was die künstlerische Durchbildung betrifft, der Gesamt= wirkung der Landschaft unter und läßt ihm nur so viel Selbständigkeit, als es diese

angestrebte Gesamtwirkung zuläßt. Besonders deutlich zeigt sich dies in Bosch' breit hingestrichenen landschaftlichen Hintergründen, wo die unendlich mannigfaltigen Einzelmotive allmählich ineinander verschwimmend und verfließend sich zu einem stimmungsvollen Ganzen zusammenschließen. In diesen unendlich weiten Hintergründen tritt uns die Landschaft in der Tafelmalerei zum ersten Male als ein in sich geschlossenes untrennbares Ganzes entgegen und hier klingt die Kunst Hieronymus Boschs bereits an die der holländischen Stimmungsmaler des XVII. Jahrhunderts an.

Gerhard David gelangt durch sein eingehendes Studium der Natur zur naturalistischen Wiedergabe eines räumlich beschränkten Ausschnittes aus der freien Natur, in dem das Einzelmotiv auch eine hervorragende und in gewisser Hinsicht selbständige Rolle spielt; Hieronymus Bosch strebt über das örtlich noch unbestimmte abstrakte Landschaftsideal hinaus zur idealen Weltlandschaft, in der sich das Einzelmotiv sowohl im Ton als auch in der Wiedergabe vollständig der landschaftlichen Idee, der idealen Stimmung unterordnet.

Damit sind die Vorbedingungen für die Entwicklung der Landschaftsmalerei als eines selbständigen Faches gegeben.

Joachim Patinier ist jener Künstler, der als erster die Konsequenzen aus dieser Entwicklung zieht und die Landschaft zum selbständigen Darstellungsgegenstand seiner Tafelbilder macht. Patinier vereinigt in seinen reifen Landschaftsdarstellungen gleichsam die Kunstweisen Gerhard Davids und Boschs. Von Gerhard David hat er das liebevolle Eingehen auf die Einzelheiten, die sorgfältige, miniaturartig naturalistische Durchbildung der Landschaftsmotive im Vordergrund, von Bosch jene Blicke in grenzenlose Fernen, die uns die Welt in ihrer unendlichen Mannigfaltigkeit erscheinen lassen. Während aber Hieronymus Bosch sich in seinem Motivenkreis immer noch eine gewisse Beschränkung auferlegt, während er auch seine Fernen von einem oder wenigen leitenden Motiven beherrschen läßt und die Einzelheiten dem leitenden Gedanken vollständig unterordnet, führt die Liebe zum Detail Patinier dazu, seine Hintergründe mit einer unendlichen Fülle der verschiedenartigsten Motive zu beleben, die, auf das liebevollste durchgeführt, den Eindruck eines kleinen Weltpanoramas mit Gebirgen, Seen, Flüssen und von verblauenden Bergen begrenzten Ebenen machen. Indem Joachim Patinier mit Bosch die Vorliebe für den idealen Fernblick gemein hat, ohne der Freude am Detail, die er von Gerhard David übernimmt, zu entsagen, gelangt er zu jenen oft wie eine Spielzeugwelt anmutenden Landschaften, die von Baldass (im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Ah. Kaiserhauses, XXXIV [1918], S. 111 ff.) mit Recht als Weltlandschaften bezeichnet werden.

Unter den Nachfolgern Patiniers pflegen besonders die südniederländischen Meister, wie Adrian Isenbrant, der Meister der weiblichen Halbfiguren und Hendrik Bles die Darstellung der idealen Weltlandschaft und wir können den Einfluß dieser Richtung in den südlichen Niederlanden über Pieter Brueghel d. Ä. hinaus bis zu Gillis van Coninxloo, Jan Brueghel d. Ä. und Joos de Momper verfolgen. Bei den holländischen Nachfolgern Patiniers, wie Jan de Cock, Cornelis Engebrechtszen, dem Braunschweiger Monogrammisten und Jan Mostaert hingegen macht sich eine starke Tendenz zur genrehaften Darstellung fast durchgehends bemerkbar. Sie alle zeigen neben den Patinierschen Motiven, neben seinem Hang zu phantastischen Felsenformationen ein Streben nach Vereinfachung, nach Beschränkung der landschaftlichen Darstellung auf einen Ausschnitt aus der heimischen Natur. Besonders der Braunschweiger Monogrammist offenbart sich in seinem Pärchen im Kornacker des Museums in Braunschweig durchaus als Sittenmaler und Vertreter der intimen Landschaft im Sinne des XVII. Jahrhunderts.

Auch die Kunst Pieter Brueghels d. Ä. fußt zum Teil noch immer auf der phantastischen Weltlandschaft Patiniers, während sich in seinen Werken andererseits das intensive Streben nach dem rein Bodenständigen, Sittenbildlichen, nach der Schilderung des Sprießens und Welkens in der Natur, der intimen Reize der heimischen Landschaft und des Landlebens offenbart. Besonders deutlich zeigt sich diese Zwiespältigkeit in seinen Jahreszeitenbildern der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien. Die landschaftliche Komposition lehnt sich mit ihren phantastischen Bergformationen, ihren weiten Fernblicken über reich belebte Gegenden oder über das sturmbewegte Meer deutlich an die Weltlandschaften Joachim Patiniers und Hieronymus Boschs an und dennoch geht durch diese Jahreszeitendarstellungen ein genrehafter Zug, der sie als Vorläufer der holländischen Stimmungs- und Tonmalerei des XVII. Jahrhunderts erkennen läßt. Schon der Gegenstand zwingt den Künstler dazu, das Schwergewicht der Darstellung auf jene Veränderungen zu legen, die der Wechsel der Jahreszeiten in der Stimmung und dem Gesamtton der Landschaft sowohl als auch in der Beleuchtung und Luftstimmung bewirkt. Von den einzelnen Versuchen eines Meisters von Flémalle und eines Hugo van der Goes, die Landschaft im winterlichen Gewande darzustellen, abgesehen, trägt diese bis zu Pieter Brueghel d. Ä. durchaus das Gepräge der zeitlosen Sommerlandschaft; doch erstrecken sich auch diese Versuche nur auf die Wiedergabe einzelner Merkmale des Jahreszeitenwechsels, während die Stimmung und Farbe dieser Landschaften im wesentlichen unberührt bleibt. Pieter Brueghel ist der erste, der die Jahreszeitenlandschaft in die Tafelmalerei einführt; er ist der erste, der hier die Winterlandschaft wirklich im winterlichen Gewande darstellt; er ist schließlich der erste, der die den wechselnden Jahreszeiten eigentümlichen Licht- und Luftstimmungen beobachtet und wiedergibt, und wird dadurch zum Begründer nicht bloß der in den Zeitablauf gestellten Landschaftsdarstellung in der Tafelmalerei sondern der niederländischen Stimmungsmalerei überhaupt. Denn in der Jahreszeitendarstellung, insbesondere in den auf einige wenige Töne gestimmten Winterbildern ist, wie ich später zeigen werde, der Ursprung der späteren holländischen Tonmalerei zu suchen. Die Entwicklung führt hier von Pieter Brueghel d. Ä. und Jakob Grimmer, der in seinen Jahreszeitendarstellungen des Nationalmuseums in Budapest bereits vollständig auf dem Boden der holländischen Ton- und Stimmungsmaler des XVII. Jahrhunderts steht, zu Hendrik van Avercamp, Esaias van der Velde und zu den Tonmalern wie Jan van Goyen und Salamon van Ruijsdael.

Während so die Holländer über die Jahreszeitendarstellung zur Stimmungsmalerei gelangen, halten die Meister der flämischen Schule noch im wesentlichen an dem Typus der Welt- und Sommerlandschaft fest.

Als Vertreter dieser Richtung tritt uns auch Gillis van Coninxloo entgegen, dessen Kompositionsweise wir vor allem aus den Stichen Nicolas de Bruyns nach seinen Bildern kennen lernen. Hier wie in dem Midasurteil der Dresdener Galerie steht er noch ganz auf dem Boden der Patinierschen Weltlandschaft mit ihren abenteuerlichen Fels- und Gebirgsformationen, die bei ihm ins Phantastische gesteigert erscheinen, so daß Coninxloo in dieser Hinsicht als direkter Nachfolger Patiniers bezeichnet werden kann. Die beiden reizvollen Waldbilder der Galerie Liechtenstein zeigen jedoch, daß er, abgesehen von diesem idealen Patinierschen Stil, auch ein feines Verständnis für die schlichte Milieudarstellung und die Reize der Waldlandschaft besaß. Einen besonders reifen Formensinn verrät Gillis van Coninxloo aber in der Behandlung des Baumschlages, indem er an die Stelle der tüpfelnden Manier seiner flämischen Vorgänger das Blatt- und Astwerk in einer Art wiedergibt, die ohne kleinliches Eingehen auf die

Details seine Formen in allen ihren charakteristischen Eigentümlichkeiten zum Ausdruck bringt. So dürfte auch van Manders Bemerkung zu verstehen sein, daß Gillis van Coninxloo eine neue Art der Darstellung des Baumschlages bei den holländischen Landschaften in Aufnahme gebracht habe, deren Richtigkeit aus einem Vergleich des Baumschlages in den Bildern Esaias van de Veldes und Adrian van de Vennes deutlich hervorgeht.

Auch Jan Brueghel d. Ä. steht in seinen früheren datierten Bildern in der Ambrosiana in Mailand, heilige Eremiten in Landschaften darstellend, noch unter dem Einfluß der phantastischen Landschaft Patiniers, während das Vorkommen römischer Ruinen auf einigen dieser Bilder auf Einflüsse der Brüder Bril schließen läßt, deren noch von der flämischen Manier beeinflußte Arbeiten gleichfalls auf dem Boden der Patinierschen Phantasielandschaft stehen. Auch die um 1600 entstandenen Hafenbilder Jan Brueghels in der Münchener Pinakothek zeigen noch deutlich das Nachwirken dieses Stils. Daneben macht sich bei Jan Brueghel schon in einer frühen Kunstperiode die Neigung zu einer rein genrehaften Darstellung geltend, wie sie sich besonders in seinen Waldlandschaften, in seinen Kanaldurchblicken und seinen Darstellungen von belebten Landstraßen offenbart. Der Zug ins Genrehafte, der bei Pieter Brughel lebendig war, kommt auch bei seinem Sohne zum Durchbruch und macht sich in seinen späteren Bildern immer mehr geltend.

Abseits von dieser Richtung, deren letzte Ausläufer bis tief in das XVII. Jahrhundert zu verfolgen sind, stehen die Landschaften der Schule von Mecheln, unter denen vor allem die der Brüder Valckenborch und des Hans Bol genannt seien. Bei den Valckenborchs ist wie bei den Nachfolgern Patiniers noch die Vorliebe für wilde Bergszenen erkennbar; doch zeigen diese Felslandschaften ein viel ausgesprocheneres lokales Gepräge und man erkennt deutlich, daß es sich hier vielfach um Studien nach der Natur handelt; auch tritt der genrehafte Zug hier viel deutlicher in den Vordergrund.

Hans Bol ist in erster Linie Miniaturenmaler, entwickelt aber hier eine solche Freiheit und Reife der Naturauffassung, eine solche Schlichtheit in der Wiedergabe der landschaftlichen Motive, die meist bestimmte Gegenden und Örtlichkeiten darstellen, daß er als Landschafter ganz aus dem Rahmen der Entwicklung der zeitgenössischen Landschaftsmalerei heraustritt. So zeigt er sich uns in seinen höchst stimmungsvollen Miniaturen des Berliner Museums, wo er in dem Fischerstechen am Weymer im Haag ein durchaus naturgetreues Bild der Örtlichkeit gibt, sowie in den außerordentlich feinen Landschaftsminiaturen der Dresdener Galerie. Das entwicklungsgeschichtlich wichtigste Werk Bols aber ist unstreitig seine Ansicht von Antwerpen im Brüsseler Museum aus dem Jahre 1575. Hier zeigt sich Bol auch als Tafelmaler und hier gibt er wohl als einer der ersten eine Vedute von einer Frische der Auffassung, einer Unmittelbarkeit und Feinheit des Verständnisses für die Wahl des Standpunktes, wie sie nur in den Porträtlandschaften der späteren Holländer und speziell nur in Jakob van Ruijsdaels Ansichten von Harlem ihresgleichen findet. In diesem Bilde hat Hans Bol mehrere Stufen der Entwicklung der niederländischen Landschaftsmalerei übersprungen, die von den komponierten Landschaften eines Pieter Brueghel d. Ä. zu den holländischen Naturalisten führt. Hans Bol ist in seinen späteren Jahren nach Amsterdam übersiedelt, wo er nach van Mander im Jahre 1593 gestorben ist. Unter seinen Schülern erwähnt van Mander Jakob Savery. Ob er einen Einfluß auf die Entwicklung der holländischen Landschaftsmalerei genommen hat, erfahren wir nicht; doch läßt die kleine Winterlandschaft des Hendrik van Avercamp im Kaiser Friedrich=Museum in

Berlin, die in vielen Punkten an den Stil und die Malweise Bols erinnert, der Vermutung Raum, daß auch die Kunst Hans Bols nicht ohne Einfluß auf die frühen holländischen Stimmungs- und Jahreszeitenmaler geblieben ist. Jedenfalls knüpfen diese letzteren an die naturalistische Richtung der flämischen Landschaftsmalerei an, die in Holland selbst durch Meister wie Jan de Cock, den Braunschweiger Monogrammisten und Jan Mostaert, in den Südniederlanden durch Pieter Brueghel d. Ä., Jakob Grimmer, die Brüder Valckenborch und Hans Bol vertreten ist. Die holländische Ton- und Stimmungsmalerei geht von den Jahreszeitendarstellungen aus, die, wie schon früher erwähnt wurde, gegenständlich dazu anregen, die Landschaft in der der betreffenden Jahreszeit entsprechenden Tönung, Licht- und Luftstimmung wiederzugeben. Insbesondere gibt das Winterbild in seiner Farblosigkeit Gelegenheit, die Landschaft mit einigen wenigen Tönen zu behandeln.

Als die frühesten Vertreter der holländischen Ton- und Stimmungsmalerei müssen Arent Arentz van Cabel und Hendrik van Avercamp gelten, von denen jener Darstellungen der sommerlichen Landschaft bevorzugt, dieser mit Vorliebe Winterlandschaften darstellt, die in einem feinen silbergrauen Ton gehalten sind, aus dem nur die Staffage mit diskret gehaltenen Eigenfarben hervortritt. Ein schlichter Ausschnitt aus der holländischen Niederung ohne schmückendes Beiwerk mit tiefgelegtem Horizont und einem hohen stimmungsvollen Himmel bildet meist den Gegenstand der Darstellungen Avercamps und Arent Arentz'. Es ist die einfache Milieuschilderung, wie sie uns bereits zuweilen bei den Holländern des XVI. Jahrhunderts und bei Jakob Grimmer begegnet, durch die beiden genannten Meister aber gleichsam Gemeingut der holländischen Landschaftsmalerei wird.

Auch Esaias van de Velde steht in seinen landschaftlichen Darstellungen durchaus auf dem Boden der Kunst Avercamps und Arent Arentz'; nur ist er vielseitiger in der Wahl seiner landschaftlichen Motive und fortgeschrittener im Aufbau der Komposition und in der Anordnung der Kulissen. In der Wiedergabe des Baumschlages zeigt er Hendrik Avercamp gegenüber, der sich in dieser Hinsicht an Hans Bol anlehnt, eine Formengebung, deren Ursprung wohl ein speziell holländischer sein dürfte. Wenigstens begegnen wir ähnlichen Bäumen mit krautartigem Wuchs und rundlich geballten Blattbüscheln auch bei Cornelis Engebrechtszen und Jakob Cornelissen (von Amsterdam).

Adrian van de Venne erscheint in seinen Landschaften gleichfalls als Vertreter der holländischen Milieudarstellung, wenn er auch in seiner Formengebung deutlich den flämischen Einfluß verrät und sich insbesondere in der Behandlung des Baumschlages stark von Gillis van Coninxloo beeinflußt zeigt, ja in der Sommerlandschaft im Berliner Museum ganz im Stil Jan Brueghels d. Ä. arbeitet.

Jan van Goyen zeigt sich in seinen frühesten Arbeiten als ein Schüler Esaias van de Veldes, dessen Formengebung sich besonders in der Behandlung des Baumschlages in der Dorflandschaft des Braunschweiger Museums verrät. Die Lokalfarben, die hier noch deutlich hervorgehoben, und die Kontraste, die noch kräftiger betont sind, machen erst in der Mitte der Dreißigerjahre des XVII. Jahrhunderts einem fast einheitlichen Gesamtton Platz. In dieser Zeit geht Jan van Goyen zu einer Malweise über, die die Lokalfarben dem Gesamtton vollkommen unterordnet und dem einzelnen Objekt kaum eine Spur von Eigenfarbe läßt, so daß seine Landschaften oft nahezu den Eindruck von Grisaillen machen. Dieser Gesamtton ist gegen das Ende der Dreißiger- und in den Vierzigerjahren ein warm bräunlicher, während er gegen die Fünfzigerjahre hin in ein lichtes kühles Grau übergeht.

Auch Pieter Molijn wächst aus der Kunst Esaias van de Veldes hervor, an den er wie der frühe van Goyen in der Behandlung des Baumschlages erinnert. Im Gegensatz aber zu van Goyen liebt Molijn in seinen Bildern kräftige Kontraste und läßt den Motiven ihre Eigenfarben, ohne der Gesamtstimmung seiner Bilder hiedurch Eintrag zu tun. Während die Landschaftsmotive in Jan van Goyens mittlerer und späterer Zeit nahezu jede Körperlichkeit verlieren und sich im Gesamtton der Landschaften gleichsam auflösen, versteht es Pieter Molijn, das Räumliche, Körperliche in seinen Landschaften vortrefflich zum Ausdruck zu bringen, und zeigt sich besonders in der Behandlung des Geländes, das er in seinen warmen tiefbraunen Tinten mit geradezu packender Natürlichkeit und Körperlichkeit wiedergibt, als Meister.

Salamon van Ruijsdael steht in seiner Kunst zwischen Jan van Goyen und Pieter Molijn. In seinen frühen Bildern hegt er wie dieser eine Vorliebe für kräftigere Kontraste und zeigt sich gleich ihm als Meister in der Wiedergabe des Terrains. In seiner mittleren Zeit wird er wohl unter dem Einfluß van Goyens zum Tonmaler, ohne jedoch wie dieser die Körperlichkeit der Motive in Licht und Ton aufgehen zu lassen. In seiner späteren Zeit gelangt er unter dem Einfluß seines Sohnes Jakob zu kontrastreichen Darstellungen, in denen das Dunkel der Bäume lebhaft gegen das spiegelnde Wasser und den lichten Himmel absticht.

Als letzter Meister in dieser Reihe sei Aert van der Neer genannt, der den schlichten Stil Esaias van de Veldes vielleicht am reinsten fortsetzt und weiterentwickelt.

Jakob van Ruijsdael knüpft in seinen frühen Arbeiten mehr an Pieter Molijn als an van Goyen und Salamon van Ruijsdael an. Mit Molijn hat er die körperliche, fast illusionistische Darstellung des Terrains gemein, die er bis zur vollendeten Meisterschaft entwickelt; gleich ihm liebt er auch die kräftigen Kontraste, und zwar besonders den Gegensatz zwischen dem dunklen Laub der Bäume und dem hellen Himmel. Seine Art, die Bäume und das Gelände zusammenzufassen und sie als dunkle Massen gegen den hellen Himmel zu projizieren, gibt seinen reifen Darstellungen etwas Ernstes, Drohendes, ja bisweilen sogar Unheimliches. Obwohl Jakob van Ruijsdael seine Landschaften bisweilen aus verschiedenartigen, verschiedenen Gegenden entlehnten Motiven zusammensetzt, bleibt der Charakter der Milieudarstellung, der Landschaft als eines in sich geschlossenen Individuums doch immer gewahrt, so daß seine landschaftlichen Kompositionen, wie der Judenfriedhof in Dresden, immer den Charakter der Studie nach der Natur, des Ungewollten an sich tragen. Erhebt sich Jakob van Ruijsdael in seinen komponierten Landschaften zu geradezu monumentaler Größe, so entwickelt er in seinen Porträtlandschaften, wie seinen Ansichten des Seestrandes im Haag oder seinen Blicken auf Haarlem von Overneen, eine Frische und schlichte Naturwahrheit, die von keinem seiner Nachfolger erreicht, geschweige denn übertroffen wurde.

In Jakob van Ruijsdael erreicht die holländische Landschaftsmalerei ihren Höhepunkt. Seine Nachfolger, wie Meindert Hobbema, Cornelis Dekker, Joris van der Hagen u. a., erreichen Ruijsdael wohl in ihren besten Arbeiten, vermögen zu dem von ihm geschaffenen Landschaftstil jedoch nichts mehr hinzuzufügen. Die Kompositionsweise Ruijsdaels wird bei ihnen allmählich zur Manier, um schließlich im XVIII. Jahrhundert in einem starren Schema zu enden.

Die Sammlung Lanckoroński gibt eine, wenn auch nicht vollständige, so doch gute Übersicht über die soeben geschilderte Entwicklung der niederländischen Landschaftsmalerei.

Das XV. Jahrhundert ist hier zwar nicht vertreten, doch ist die Richtung der Patinierschen Landschaftsmalerei durch den Christus am Ölberge und durch die Heilige

Sippe des Meisters H. S. B. von 1530 (Taf. VI, VII) hinreichend gekennzeichnet. Von der Hand des Braunschweiger Monogrammisten findet sich leider nur eine sittenbildliche Darstellung, von Lucas van Valckenborch die reizvolle Darstellung einer vornehmen Gesellschaft, die sich in einem Park vergnügt (Taf. VIII). Jan Brueghel d. Ä. ist durch eine kleine Kanallandschaft (Taf. IX) vertreten, ein frühes Bild, das besonders in der Behandlung des Vordergrundes an die Waldlandschaften der Ambrosiana in Mailand erinnert und das ich in die Zeit um 1598, jedenfalls aber nicht nach 1600 setzen möchte.

Von den frühen holländischen Stimmungsmalern befindet sich hier eine Landschaft, die dem Hendrik van Avercamp zugeschrieben ist, aber, abgesehen von der fortgeschrittenen Komposition der Landschaft, auch den Kostümen der Staffage nach zu urteilen, auf einen Nachfolger des Meisters schließen läßt (Taf. X). Eine reizvolle Landschaft Jan van Goyens, datiert 1638 (Taf. XI), gibt eine gute Vorstellung von der Malweise seiner mittleren Zeit mit ihrem typisch goldbraunen Gesamtton, in dem nur das Braungrün der Bäume als Eigenfarbe leicht angedeutet ist.

Zu den bedeutendsten Bildern der Sammlung gehört eine dem Cornelis Dekker zugeschriebene Landschaft (Taf. XII), darstellend eine Mühle, hinter der sich eine dunkle Baumgruppe erhebt, ein Lieblingsgegenstand dieses Meisters. Die kraftvolle monumentale Gruppierung der dunklen Baummassen, die scharf gegen den hellen Himmel kontrastieren und dem Ganzen eine ernste, fast düstere Stimmung geben, der freie saftige Farbenauftrag und die meisterhafte Verteilung der Lichteffekte lassen das Bild als eine der hervorragendsten Arbeiten Cornelis Dekkers erkennen, die an die reifsten Schöpfungen Ruijsdaels und Hobbemas heranreicht. Dies wird wohl auch der Grund sein, warum das Bild später mit der Signatur Hobbemas versehen wurde, mit dessen etwas trockenerer Malweise es wenig zu tun hat.

Fortunat von Schubert-Soldern.





Art des Joachim Patinier, Christus auf dem Ölberge.



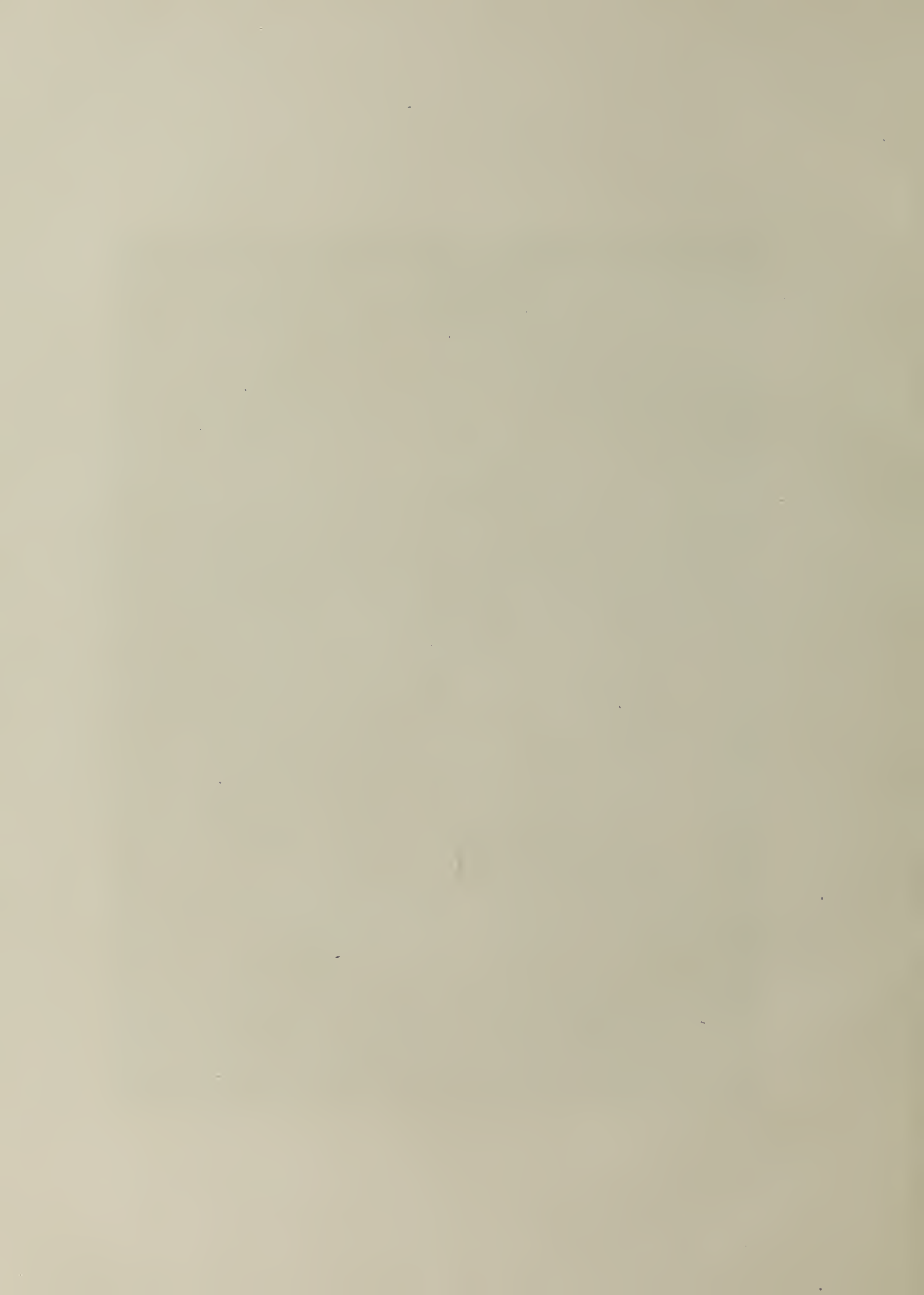


Der Meister H. S. B. von 1530, Die heilige Sippe.





Lucas van Valckenborch, Eine vornehme Gesellschaft.





Jan Brueghel d. Ä., Kanallandschaft.





Nachfolger des Hendrik van Avercamp, Winterlandschaft.





Jan van Goyen, Landschaft.





Cornelis Dekker, Landschaft.



DER WELTENMALER ZEUS.

EIN CAPRICCIO DES DOSSO DOSSI.

Wenn ich es wage, von dem Bilde der Lanckorońskischen Galerie, das der Titel nennt (Taf. XIII), in diesem dem Jubilar gewidmeten Sammelwerk nach langen Jahren noch einmal zu reden, ohne gerade etwas Neues beibringen zu können, so geschieht das nicht aus Bequemlichkeit. Wie für den Besitzer, so knüpfen sich auch für den Autor dieser Zeilen Erinnerungen besonderer Art an jenes. Unter den zahlreichen und schönen Erwerbungen, die der feine, mit ariostischer Laune in Welt und Leben blickende Liebhaber gemacht hat, ist es sicher eine seiner besten, persönlichsten und kongenialsten.

Ich selbst wandle aber die grünen Pfade der Erinnerung ins Jugendland zurück, wenn ich mir vergegenwärtige, wann ich es zum erstenmal gesehen habe. Ich war wirklich noch ein Telemaque in den heitersten kunsthistorischen Flegeljahren, als mich mein nun schon längst auf der venezianischen Toteninsel ruhender Lehrer und Mentor Franz Wickhoff in die Sammlung des damaligen Kustos der Akademischen Galerie in Wien, Daniel Penther, einführte. Dort hing und stand manch treffliches Stück, das Penther auf seinen ausgedehnten Malerfahrten erworben hatte. Der Name dieses feinen Kenners und Sammlers ist heute in Wien schon fast vergessen; die Kunsthistoriker sollten ihn aber in Ehren halten; er war einer der ersten, der sich dem damals noch hart angefeindeten Lermolieff-Morelli angeschlossen hatte. In seinem «Kritischen Besuch in der Ermitage zu St. Petersburg» (Wien, S.-A. aus der Allgemeinen Kunstchronik 1883) hat er sich ein kleines literarisches Denkmal, das seine Wesensart gut kennzeichnet, gestiftet.

Unter Penthers Bildern befanden sich namentlich zwei Stücke eines Meisters, für den ich schon damals eine recht naive Schülerliebe empfand, die zu motivieren ich ziemlich verlegen gewesen wäre, eines Meisters, der von Mit- und Nachwelt recht unglimpflich behandelt, auch erst in der allerneuesten kunsthistorischen Literatur die übliche monographische Mißhandlung erfahren hat: des Dosso Dossi von Ferrara. Ich kannte damals die Stadt in den Poniederungen mit ihren seltsamen Stimmungen noch nicht und trug höchstens ein romantisch unklares Bild von ihr herum; aber Ariosts Fabelwelt und seine Lebensbeichte in seinen Satiren hatten es mir schon damals angetan, und was ich von den wunderlich barocken Altferraresen und den merkwürdigen Humoren ihrer Farben und Formen aus ein paar Galerien kannte und aus unzulänglichen Abbildungen ahnte, war mir ein selbst kaum klar bewußtes und vor dem Spott der Gesellen ängstlich behütetes, weltfernes Märchenland Orplid, in dem ferne, fremde, stumme Heroengestalten sich bewegten.

Nach Penthers Tode wurde seine Sammlung durch den Kunsthändler H. O. Miethke 1888 versteigert — es war das ein Ereignis auf dem damaligen Wiener Kunstmarkt, über das Lützows Zeitschrift für bildende Kunst (XXIII, 59) in einem ausführlichen Artikel berichtete. Auch die beiden Gegenstände meiner sehr platonischen Schwärmerei kamen dabei unter den Hammer, das eine Bild, Herkules mit den Pygmäen — eine echte

Rekonstruktion der Renaissance aus der philostratischen Gemäldegalerie — gelangte in die Landesgalerie in Graz; das zweite, weit vorzüglichere, alle Qualitäten des eigenwilligen Meisters in seiner besten Zeit zeigende und schon durch seinen seltsamen Vorwurf zur Neugierde reizende Bild fand in Graf Lanckoroński den berufenen Schätzer und Käufer. Mehr als ein Jahrzehnt nachher hatte ich die Freude, meiner stillen Jugendliebe ein kleines Kapellchen zu bauen. In einem Aufsatz: Jupiter und die Tugend, der im Jahrbuch der königl. Preußischen Kunstsammlungen 1900 erschien, konnte ich das Bild mit Bewilligung seines nunmehrigen glücklichen Besitzers in die Literatur einführen und Gegenstand wie Stimmung desselben — wie einiger anderer Vorwürfe Dossos — aus dem literarischen Milieu des Malers und seiner Zeit heraus erklären. Bin ich dabei bewußt oder unbewußt den Spuren meines Lehrers und väterlichen Freundes Wickhoff gefolgt, so gereicht mir das wohl nicht zur Unehre.

So haftet für mich ein winziges Stücklein idealen Besitztums an dieser Leinwand und so wird es derjenige, dem sie noch in einem höheren als dem platten tatsächlichen Sinne nach zu eigen ist, über sich ergehen lassen, wenn ich ihm zu seinem Jubeltage nochmals, schicklich zugerichtet, das schmale Gerichtlein — pauperis cena — auf der Prunkschüssel seines eigenen kostbaren Buffets kredenze, in dem Glauben, daß das Beste, das selbst der Ärmste dem Reichsten zu geben vermag, ein Stückchen Persönlichkeit ist.[1]

Das Bild, um das es sich hier handelt, ist auf Leinwand gemalt; seine Figuren haben etwa halbe Lebensgröße (1·50×1·10 m). Es ist ein richtiges dosseskes Farbengedicht aus der besten Jugendzeit des Meisters — H. Mendelssohn möchte es um 1513 ansetzen — in jenem antik-romantischen Geiste aufgefaßt, der für den Freund Meister Ludovicis so charakteristisch ist. Es ist olympische Frühlingsstimmung; zu Jupiters Füßen ruht müßig das Symbol seiner Macht, der goldene Donnerkeil; der Vater der Götter und Menschen ist aber ganz in eine Beschäftigung versenkt, die so friedlich und idyllisch wie möglich ist. Auf den Wolken steht eine Staffelei, vor der er mit Pinsel, Palette und Malerstock emsig hantiert; der Gegenstand seiner Kunstfertigkeit sind Schmetterlinge, deren bunte Flügel er mit stillem Behagen malt; recht beziehungsvoll erscheint hinter der Leinwand ein Regenbogenstreif, als wäre er die Offizin, der die Götterfarben entstammen. Neben dem Gotte sitzt, wie ein Famulus, sein beschwingter Bote Merkur; er gebietet, den Finger an den Mund legend, Schweigen; denn von rechts, von der Erde her, deren Frühsommerpracht sich in leichten Umrissen im Hintergrund ausbreitet, naht eine üppige Frauengestalt, mit dem leichten Schmuck von Blumen bekränzt, kniend und in bittender Gebärde. Man ist versucht, an Ariosts Chloris, die Göttin der Blumenflur und Merkurs Geliebte, zu denken:

> Cloride bella, che per l'aria vola
> Dietro a l'Aurora a l'apparir del Sole,
> E dal raccolto lembo de la stola
> Gigli spargendo va, rose e viole.
>
> (Orl. fur. XV, 57.)

Das Ganze leuchtet trotz der, wie häufig bei Dosso Dossi, etwas rauchigen Schatten in den Silberemailtönen Ferraras; das rötliche Gewand Jupiters, der vom Winde ge-

---

[1] Besonders Neues und Wertvolles ist, soviel ich sehe, über das Bild eben nicht beigebracht worden; weder in dem Buche von Kurt Zwanziger, Dosso Dossi, Leipzig 1911 (S. 66), noch von Henriette Mendelssohn, Das Werk der Dossi, München 1914 (S. 74).



Dosso Dossi, Der Weltenmaler Zeus.



blähte dunkelgrüne Mantel Merkurs, das tiefrote Gewandstück auf seinem Wolkensitz, das gelbgrünliche Kleid der weiblichen Gestalt bilden jene klingende Farbenharmonie, die für den Meister so charakteristisch ist und ihn auch neben den Venezianern als selbständig erscheinen macht. Ebenso ist nichts von klassizistischer Formengebung zu bemerken, trotz des Vorwurfs, nichts von der steinernen antikischen Öde, die schon zu seinen Zeiten Kunst wie Poesie des Cinquecento zu durchkälten beginnt; in der urwüchsigen altferraresischen Derbheit der Körperformen, in den eigensinnigen Physiognomien lebt noch die ganze ungebrochene Stammeskraft der oberitalienischen Frührenaissance. Durch das Bild geht ein Hauch ariostischen Geistes; wir meinen auch einen feinen Klang des Silberglöckleins ariostischer Ironie zu vernehmen, in der Figur des göttlichen Malerdilettanten, den sein irdischer Nebenbuhler so munter auf die Leinwand gesetzt hat. Dieser Zusammenhang Dossos mit Ariost — der dem Maler ja ein literarisches Ehrentäflein in seinem Furioso gesetzt hat — ist ja tatsächlich vorhanden. Ich konnte schon vor Jahren — in jenem früher erwähnten Aufsatz des Berliner Jahrbuchs — darauf hinweisen, daß der Stoff eines der berühmtesten Bilder Dossos, der sogenannten Circe in der Borghesischen Galerie, direkt aus Ariost stammt; es ist keineswegs Circe sondern die Zauberin Melissa (Orl. fur. VIII, Str. 14—15), um die es sich handelt.

Gerne möchten wir das anmutige und eigenartige Bild einem Auftrag von Dossos fürstlichem Gönner Alfonso I. entsprungen denken; es ist ja bekannt genug, welchem Schicksal der Plünderung und Zerstreuung die Schätze des Kastells von Ferrara nach dem Wegzuge Don Cesares nach Modena trotz allen Vorsichtsmaßregeln anheimgefallen sind. Immerhin läßt es sich bis in das Venedig des XVII. Jahrhunderts zurückverfolgen. Um dessen Mitte befand es sich nämlich in der Sammlung der Grafen Widmann, der Söhne eines 1586 aus Villach eingewanderten und in Venedig rasch zu Reichtum und Ansehen gelangten Kärntner Handelsmannes. In deren Palast zu S. Canciano hat es Don Martinioni, der Herausgeber der dritten Auflage von Francesco Sansovinos Venezia descritta (1663), gesehen und beschrieben (p. 376: del Dossi si vede un Giove che dipigne farfalle, con la Virtù, che chiede audienza, che li viene impedita da Mercurio. La favola è di Luciano, ma molto ben' espressa dal Pittore).

Seltsamerweise beschreibt nun auch Marco Boschini in seiner 1660 gedruckten und dem Gründer der Wiener Galerie, Erzherzog Leopold Wilhelm, gewidmeten Carta del navegar pitoresco ein Bild völlig desselben Gegenstandes, das sich in einer Privatsammlung des damaligen Venedig, in Casa Bonfadini, befand. Er sagt in seiner barock breitspurigen Weise:

p. 564. Ma trà le Galarie de mazor stima
(Tratandose de quadri de' viventi)
Bisogna dirla, ma fuora de i denti,
La Casa Bonfadina ha l' fior la cima.
Luca da Rezo mostra de so' man
Giove, che a i Calalini forma l'ale,
E lassa la virtù da drio le spale;
Conceto del filosofo Lucian.
Mercurio assiste a cusì gran facende:
Perchè i Dei de i mortali hà sempre cura,
Defendendo le zuche da l'arsura.
Gran favori del Ciel! chì hà rechie intende.

Ma si ben la virtù xè in tun canton
La fà quel, che fà un torzo in tun feral:
Sempre più la resplende, e più la val,
E xè de chi la sprezza confusion.
Luca sta volta dal to' penel piove
Virtù che ilustra el secolo presente:
Perche t'infondi l'anima vivente
Al istesso Mercurio, al stesso Giove.
Và, che ti è Venetian, no' ti è da Rezo:
Ti è patrioto; ti è de sto paese:
Replico al verso sempre ste represe;
Chi t'hà per forestier, el stimo pezo.

Der brave Venezianer Antiquar und Kunsthändler sagt also ausdrücklich, daß dieses Bild von der Hand des Luca (Ferrari) da Reggio (1605—1654) war, eines nicht gerade bedeutenden Nachfolgers des Guido Reni, von dem man einiges z. B. noch in der Galerie von Modena findet. Da der mitten im Kunstleben seiner Vaterstadt stehende Boschini die Werke dieses Zeitgenossen, der in den Privatgalerien des nahen Padua laut Rossettis Guida von 1780 noch recht stattlich vertreten war, jedenfalls recht gut gekannt hat, so ist anzunehmen, daß der Secentist das Gemälde im Palazzo Widmann vielleicht direkt für Giuseppe Bonfadini kopiert hat, den vermutlich weniger der damals nicht übermäßig geschätzte, von Vasari wie Lodovico Dolce recht übel behandelte alte Maler von Ferrara als das Capriccio des Vorwurfes angezogen haben mag.

Nun sagen beide Gewährsmänner ausdrücklich, daß dieser aus Lukian genommen sei. An sich ist das kaum überraschend. Es ist bekannt, welchen großen Einfluß die Bilderbeschreibungen des geistreichen Feuilletonisten aus Syrien auf die Kunst der Renaissance geübt haben. Aber in unseren modernen Lukianausgaben suchen wir vergeblich eine Stelle dieser Art. Als ich das Bild zum ersten Male veröffentlichte, wandte ich mich daher an den Archäologen R. Foerster, der vor Jahren das Thema Lukian in der Renaissance in einer Kieler Rektoratsrede von 1886 behandelt hat, und klopfte auch nicht vergebens an. Foerster verwies mich auf einen Dialog, der seit dem XV. Jahrhundert in Handschriften, Drucken, vor allem auch in der Übersetzung des Niccolò da Lonigo (Venedig 1551) unter Lukians Namen geht und augenscheinlich das Werk eines italienischen Humanisten ist. G. Mancini hat ihn sogar dem L. B. Alberti zugeschrieben, zu dem, wie zu der Frührenaissance überhaupt, eine Mystifikation dieser Art recht gut paßt. Tatsächlich findet sich der Dialog auch in einer Oxforder Handschrift der Tischgespräche Albertis als viertes Stück des ersten Buches (in Mancinis Ausgabe der Opera inedita etc., Florenz 1890, p. 132—135). Etwas trocken und von einer gewissen zierlich-preziösen Pedanterie in den Linien wie in der Sprache, hält der Dialog einen beträchtlichen Abstand inne von der gefälligen Anmut des alten Sophisten und erinnert an die Art, in der etwa Pier di Cosimo antike Mythen darstellt. Dramatis personae sind Merkur und die Tugendgöttin. Merkur zeigt sich höchst eilfertig, beinahe wie ein wichtig tuender Kammerdiener; Virtus erscheint wie eine arme Bittstellerin im Vorzimmer eines großen Herrn. Sie führt bittere Klage über ihre alte Widersacherin Fortuna, die ihr alle mögliche Schmach zufügt. Ihre Getreuen, unter denen sie Sokrates, Demosthenes, Cicero, Archimedes, Polyklet und Praxiteles anführt, sind unvermögend, sie zu beschützen; nackt und entstellt, mit zerrissenem Gewande, kommt sie, bei Jupiter Klage zu erheben. Aber schon einen Monat wartet

sie vergeblich auf Audienz; die Götter, die ein- und ausgehen und die sie um ihre Fürsprache anfleht, antworten mit Ausflüchten: sie müßten dafür sorgen, «daß die Kürbisse zur rechten Zeit blühten» — Boschini scheint auf diese Stelle anzuspielen — «oder daß die Schmetterlinge schön gemalte Flügel erhielten». Nun bittet sie Merkur um seine Hilfe; aber auch der weiß ihr nur schlechten Rat zu geben: Jupiter selbst fürchte Fortunens Macht, die imstande sei, auch ihn zu stürzen. Dagegen sei nichts auszurichten, Virtus möge sich unter den «plebejischen» Göttern verbergen, bis der Haß der mächtigen Feindin erloschen sei. Da bescheidet sich Virtus mit den bittern Schlußworten des Dialogs: aeternum latitandum est; ego et nuda et despecta excludor!

Es leidet, auch ohne die ausdrückliche Berufung der beiden alten Autoren, keinen Zweifel, daß dies dem Lukian unterschobene Schriftchen wirklich als Quelle unseres Bildes anzusehen ist. Schon Martinioni hebt hervor, wie gut sich der Künstler mit seiner der plastischen Phantasie eben nicht viel Anhalt bietenden Aufgabe abgefunden hat. In der Tat erweist sich Dosso hier als einen noch völlig im Geiste der Früh-renaissance frei schaffenden Künstler. Es ist ganz und gar sein Verdienst, aus dem etwas dürren Dialogchen, dessen Kern ein leidlich banales Sprichwort bildet, ein lebendiges Gedicht in Farben, giorgionesken Geistes, hervorgeholt zu haben; das Wenige, das ihm der Autor bot, ist erst in der Phantasie des Malers zu blühendem Leben erwacht. Wie glücklich und originell, mit feiner humoristischer Spitze verwertet er nicht die ganz gelegentliche Wendung von den gemalten Flügeln der Schmetterlinge und mit welch ariostischer Freiheit steht er überhaupt dem Stoffe gegenüber!

Eines dürfen wir freilich nicht vergessen. K. Burdach hat schön nachgewiesen, welche religiös-mystische Perspektive sich hinter dem Namen des Rinascimento selbst auftut; und diese Note aus uralter philosophischer Spekulation her klingt auch hier leise, aber vernehmlich genug an. Der gegenseitige Vergleich des künstlerischen mit dem Schaffen Gottes, des Demiurgen, hat namentlich aus dem Neuplatonismus, dem die Renaissance noch so reichlich Tribut entrichtet, in die christliche Philosophie und von da aus weitergewirkt und ist zu einem der häufigsten concetti geworden. Er lebt letzten Endes, in äußerster Verdünnung und Trivialisierung, auch als welsches Erbteil, noch in der Bühnensprache fort, wenn auch wir noch von einer Primadonna als einer «Diva» sprechen und sie eine Rolle «kreieren» lassen. Und den Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen, von der «Commedia» im alten dantesken Sinne zur Posse, zur burla, hat auch auf diesem Gebiete schon der älteste italienische Humanismus getan. In Boccaccios Decamerone (Giorn. VI, nov. 6) erzählt seine Fiammetta eine lustige Scherz-rede des Florentiner Eulenspiegels Michele Scalza; sie knüpft an ein altes Stadt-geschlecht, die Baroncelli, an, die ob ihres Namens — barone hat ja im Italienischen neben seinem guten heroischen und feudalen Sinne die unangenehme Nebenbedeutung: Dummkopf! — von den Bänken der Spötter, den berühmten «marmi» am Domplatz, aus viel zu leiden hatten. Mit scherzhafter Gravität wird bewiesen, die Baronci seien vielmehr die ältesten und adeligsten aller Menschen; denn ihre wundersame Gesichts-bildung bezeuge klärlich, daß sie aus der Lehrzeit des Herrgotts stammten, als er gerade malen gelernt hatte, während die übrigen Menschen erst aus der Zeit seiner vollendeten Künstlerschaft stammten. Es ist eine der charakteristischesten Äußerungen jener südlichen Geistesfreiheit, die eben in dieser Freiheit auch mit dem Erhabensten und Heiligsten spielen kann, ohne sich zu verlieren, und den schwerblütigen Nord-ländern deshalb häufig mit Unrecht als frivol erscheint. Wie schwer hat es sich selbst ein so geistreicher Mann gleich v. Rumohr, trotz seiner lebenslangen italischen Neigun-gen, trotz seines Übertritts zum Katholizismus gemacht! Gewissen Erscheinungen gegen-

über (wie in jener berühmten Stelle der Italienischen Forschungen über Giottos mangelnden Gewissensernst) bleibt er doch der geborene Protestant.

Auch die Wahl solcher Stoffe, die nur unserer heutigen, ganz anders als selbst noch im XVIII. Jahrhundert orientierten Kultur als fernab liegend und gewaltsam herbeigezogen erscheinen können, ist für die Renaissance äußerst charakteristisch; F. Wickhoff hat das in einer seiner schönsten kleinen Abhandlungen, über Giorgiones Bilder zu römischen Heldengedichten (Berliner Jahrbuch 1895), gezeigt. Auch in Dossos Bilde spiegelt sich die Geistesrichtung und die Lektüre der Besteller wieder, die über den greifbaren Persönlichkeitswerten, zu denen der Künstler die Tendenzen seiner Mäzene geformt hat, nicht gänzlich vergessen werden dürfen.

Julius v. Schlosser.



Simone Martini, Ein Engel.





Giovanni di Paolo, Kreuzigung.



ÜBER EINIGE INEDITA DER BILDERSAMMLUNG DES GRAFEN LANCKOROŃSKI.

1. EIN ENGEL VON SIMONE MARTINI.

Bei der Seltenheit der Werke Simones verdient jedes unbekannte veröffentlicht zu werden. Unser Engel (Taf. XIV), in etwa einem Drittel der Lebensgröße, in weißem Gewande mit breitem Goldsaum und in blaßviolettem Mantel, dürfte den Teil eines Altarwerkes gebildet haben. Der Kopftypus, der an Cavallini und Duccio erinnert, spricht dafür, daß unser Bild in die Frühzeit des Meisters gehört. Die Verwandtschaft ist so groß, daß das Bild ursprünglich auf Duccio bestimmt wurde. Abgesehen von anderen Merkmalen, braucht man jedoch nur die wohlgeformten Hände mit den schmalen langen Fingern zu betrachten und mit Händen auf anderen Werken Simones zu vergleichen, um sich zu überzeugen, daß das Gemälde in seiner Werkstatt entstanden ist. Es könnte der Zeit nach zu dem Altarwerke gehört haben, das Bischof Trasmondo von Savona für den Hochaltar von S. Domenico in Orvieto im Jahre 1321 von Simone malen ließ und dessen Überreste in der Opera del duomo zu Orvieto aufbewahrt werden.

Auffallend ist der klassische Typus des Engels, der Gestalten entspricht, wie sie die hellenistische Renaissance unter Justinian in die griechische Kunst eingeführt hat und die sich auch später in der Malerei und Skulptur des griechischen Ostens so lange erhalten haben. In Italien hat bereits im Ducento besonders Cavallini sie übernommen. Nebst anderen Denkmälern beweist unser Bild deutlich, daß sie auch später eingewirkt haben, eine Bereicherung der italienischen Kunst bildend, deren Einwirkung bis zum Klassizismus des XVI. Jahrhunderts verfolgt werden kann.

2. GIOVANNI DI PAOLO, KREUZIGUNG.

Der gleichmäßige allgemeine Fortschritt der Kunst, den man für die Renaissance anzunehmen pflegt, entspricht ebensowenig den historischen Tatsachen wie in vorangehenden oder folgenden Zeiten. Auch im XIV. und XV. Jahrhundert, dem vermeintlichen goldenen Zeitalter einer einheitlichen Kunstblüte, entdeckt man bei näherer Betrachtung starke Gegensätze, auseinandergehende Richtungen, Künstler, die den durchschnittlichen Kunstanschauungen vorauseilen, und solche, die den älteren, scheinbar ganz überwundenen treu geblieben sind. Zu den letzteren gehört Giovanni di Paolo, der bis in die achtziger Jahre des XV. Jahrhunderts lebte und bis zu seinem Tode in seiner Kunst ein Trecentist war. Nicht als ob er ganz und gar alles Neue abgelehnt hätte. Werke Gentiles oder Fra Angelicos haben auf ihn eingewirkt und die Errungenschaften der florentinischen Körperdarstellung waren ihm, wie uns auch unser Bild belehren kann, nicht ganz unbekannt. Doch nie ging sein Anschluß an neue künst-

lerische Grundsätze und Formen über bestimmte Grenzen hinaus, die durch jenen trecentesken Grundcharakter seiner Kunst gegeben waren.

Das Gemälde, dessen Abbildung wir (Taf. XV) bringen, ist, wie Einzelheiten in der Darstellung des Körpers des Heilands beweisen, kein Frühwerk des Meisters. Man wird kaum fehlgehen, wenn man seine Entstehung um die Mitte des Jahrhunderts ansetzt. Und doch vermeidet es die wesentlichsten Neuerungen des neuen malerischen Stiles. Weder die objektiv konstruierte Raumbühne hat der Maler übernommen, noch die freie Anordnung der Gestalten oder das natürliche Lasten, die gegenständlich treue Zeichnung der Gewänder.

Der Goldgrund, das traditionelle Sinnbild der reinsten, der Beimischung der irdischen Materie barsten Substanz, der pathetisch geschlossene und vereinfachte Dreiklang der Figuren, die über alle Empirie sich hinwegsetzende, begrifflich konzentrierte und ausdrucksvolle Formendarstellung und Linienführung waren ihm wie den Künstlern der gotischen Periode wichtiger als Beobachtung und nachprüfbare Objektivität der Darstellung. Das war gewiß rückständig; doch auch diese Rückständigkeit bildet als Kriterium der Zeit eine historische Tatsache, die bei der Beurteilung der Momente, die auf die Weiterentwicklung der Kunst eingewirkt haben, in Betracht zu ziehen ist. Auch sie stand an der Wiege der Kunst Fra Bartolomeos.

3. EIN BILD AUS DEM KREISE DES KONRAD WITZ.

In der Legende des hl. Nikolaus von Myra wird folgendes berichtet: Immer noch hatte der Götzendienst in Kleinasien seine Anhänger, so daß der Heilige, ihn zu bekämpfen, einen der Diana geheiligten Baum fällen mußte. Der aus dem Baum vertriebene böse Geist wollte sich rächen und bereitete ein Öl, Mydyaton genannt, das sich bei Berührung mit Wasser und Stein entzündet. Dann nahm er die Gestalt einer frommen Frau an und gab einigen Pilgern, die im Begriffe waren, nach Myra zu überschiffen, das Öl in einer Urne mit der Bitte, es dem Heiligen zu überbringen, daß er damit die Wände seiner Kirche bestreiche. Da jedoch das Meer den teuflischen Stoff nicht tragen wollte, erhob sich, als die Pilger auf dem Meere schwammen, ein wütender Sturm. Es schien keine Rettung zu geben; da erschien ihnen der Heilige und befahl, das Gefäß ins Meer zu werfen.[1])

Diese Erzählung ist in unserem Bilde (Taf. XVI) dargestellt, in dem zwei verschiedene Szenen vereinigt wurden. Wir sehen an der Vorderseite des Schiffes die Person, die das Gefäß trägt. Während das übrige Meer ruhig ist, erheben sich um das Schiff herum Wellen; einer der Reisenden ist bereits ins Wasser gestürzt und sucht sich an einem Seil zu retten; andere drängen sich in der Mitte des Schiffes um den Mast herum zusammen. Einer der Männer schleppt ein Brett, um sich daran festzuhalten; doch schon ist man im Begriffe, die unheilbringende Urne dem Gebot des Heiligen entsprechend ins Meer zu werfen.

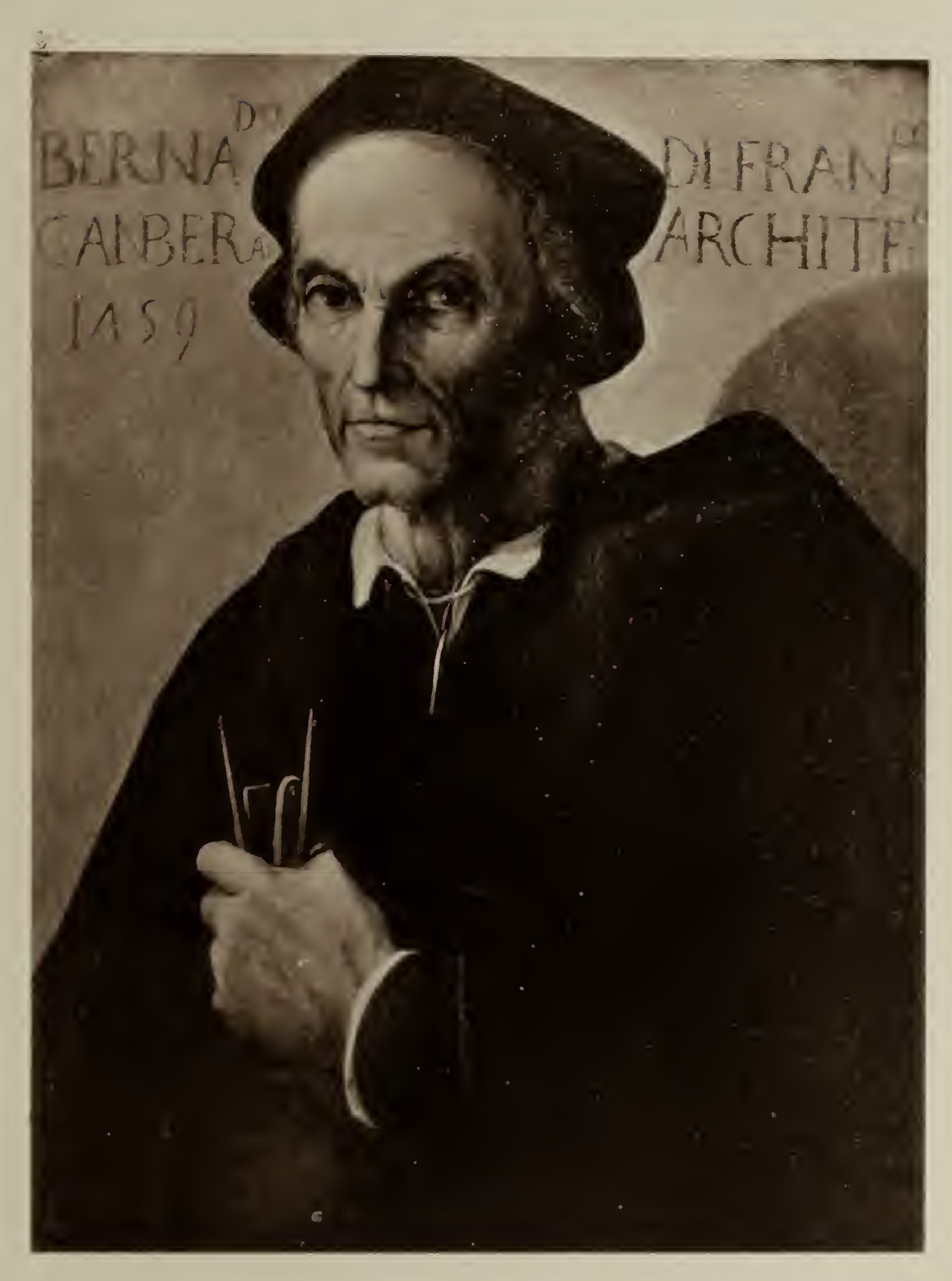
Wie die ihr entsprechende Fassung der Legende, so war auch die Darstellung besonders am Bodensee und in angrenzenden Gebieten verbreitet. Sie tritt uns z. B. unter den Wandgemälden der Nikolauskapelle im Münster zu Konstanz entgegen, in denen in den zwanziger Jahren des XV. Jahrhunderts ein unbekannter Meister die Nikolauslegende illustrierte. Bis nach Tirol hat sich die Darstellung verbreitet. So findet man

[1]) Vgl. J. Gramm, Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster: Studien zur deutschen Kunstgeschichte 59, S. 55 ff. Dazu zu vgl. Analecta Bollandiana II, p. 147, und E. Schnell, Sankt Nikolaus, Heft 5, S. 35.



Art des Konrad Witz, Aus der Legende des heiligen Nikolaus.





Nachfolger des Domenico Ghirlandajo, Bildnis eines Architekten.



unter den Fresken der Pfarrkirche zu Terlan ein Gemälde, das aus dem Anfang des XV. Jahrhunderts stammt und in dem alle wesentlichen Momente der Komposition unseres Bildes bereits enthalten sind. Und in den Kunstkreis am Bodensee führt uns auch der Stil des Gemäldes. Nicht schwer sind die Beziehungen zu der Kunst des größten Meisters jener Gebiete, der zugleich der genialste deutsche Maler der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts war, zu erkennen. An Konrad Witz erinnern die stämmigen, untersetzten Gestalten in ihrer kräftigen plastischen Wirkung, die sie wie aus Holz geschnitzt erscheinen läßt, die ausdrucksvollen Bewegungen, die scharf charakterisierten Köpfe. Sein Geist spricht aus der phantasievollen Erfindung der schönen Seelandschaft, aus der ebenso klaren und wuchtigen als kühnen Komposition, wie auch aus der packenden koloristischen Wirkung, die in blendender Pracht der Farben auf dem Kontrast der weißen Segel zu der dunklen Wasserfläche aufgebaut ist. Gegen eigenhändige Ausführung spricht die schwache oder zumindestens ungleichmäßige Durchführung im einzelnen, wobei allerdings zu betonen ist, daß einige Stellen übermalt sind, so daß erst nach einer gründlichen Reinigung ein abschließendes Urteil möglich sein wird.

Man beschäftigte sich viel mit den westlichen Einflüssen, die auf Witz und seine Schule eingewirkt haben. Sollte man aber nicht umgekehrt auch fragen, wie weit der Einfluß der Schöpfungen dieser Schule, die einzigartig in ihrer Zeit waren, gereicht haben mag? Er dürfte sich bis nach Venedig erstreckt haben; denn zahlreich sind die Ähnlichkeiten, die besonders in der landschaftlichen Darstellung die Frühwerke Giovanni Bellinis mit den Bildern des großen Baseler Meisters verbinden, und die grundsätzliche Wandlung, die sich in der venezianischen landschaftlichen Darstellung nach der Mitte des Jahrhundertes Jacopo Bellini und Mantegna gegenüber vollzogen hat, geht nicht nur auf niederländische Anregungen zurück sondern beruht auch auf Neuerungen, deren Bahnbrecher Konrad Witz gewesen ist.

4. DAS BILDNIS EINES ARCHITEKTEN.

Auch wenn die Inschrift nicht wäre, würde man bei dem hier (Taf. XVII) abgebildeten Porträt nicht zweifeln, daß es sich um einen Architekten oder Ingenieur handelt: Die Instrumente in der Rechten des Dargestellten weisen auf diesen Beruf hin. Die Inschrift lautet: «Bernardo di Franco Ganberati architetto. 1459.» In der Zeit, in die uns diese Jahreszahl führt, gab es zwei berühmte Baukünstler, die den Namen Bernardo führten. Der eine war Bernardo di Matteo Gamberelli Rossellino, neben Brunelleschi und Leone Battista Alberti einer der Hauptmeister der ersten florentinischen Renaissance-periode. Der andere hieß Bernardo di Lorenzo, war ebenfalls ein Florentiner und stand wie Rosselino lange Zeit in päpstlichen Diensten. Auf keinen scheint sich also die Inschrift zu beziehen. Doch die gegenwärtige Inschrift ist nicht alt sondern die Erneuerung einer früheren, deren Spuren auf dem Original deutlich sichtbar sind. Das Wort Bernardo kann man noch lesen, die Fortsetzung ist zerstört und nicht mehr zu entziffern. Es ist möglich, daß sie nicht mehr intakt war, als das Bild im XVII. und XVIII. Jahrhundert zweimal einer radikalen Restaurierung unterzogen wurde, und der Restaurator mag «FRANCO» an Stelle von «MATEO» und «Ganberati» an Stelle von «Gamberelli» gelesen oder ergänzt haben.

Wie die Inschrift, so ist auch das Bild gegenwärtig ein Palimpsest. Die letzten zwei Übermalungen wurden zum größten Teil beseitigt;[1]) doch auch was darunter

[1]) Zu den Überresten der letzten Übermalungen, deren Beseitigung ich beim Restaurator verfolgen konnte, gehört die gegenwärtige Inschrift.

zum Vorschein kam, ist nicht einheitlich. Das gegenwärtige Gemälde ist aus dem Ende des XV. oder aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts und erinnert auffallend an Werke der Schüler und Nachfolger des Domenico Ghirlandajo. Es wurde ihm jedoch zweifellos ein älteres Gemälde aus der Zeit zugrunde gelegt, auf der die Jahreszahl der Inschrift hinweist und deren Spuren wir in der naturalistisch beschreibenden und anatomisch aufbauenden Zeichnung und Modellierung des Kopfes verfolgen können.

Ein Bildnis des Architekten, in dem wir Rossellino vermuten können, aus der Mitte des Jahrhunderts wurde dementsprechend etwa fünfzig Jahre später kopiert und ein Jahrhundert darauf, und zwar wohl von Altissimo, auf den ein Vermerk auf der Rückseite des Bildes hinweist, vielleicht für eine Galerie berühmter Männer neu hergerichtet, um dann in der Folgezeit noch einmal übermalt zu werden. Auch diese Schicksale sprechen für einen berühmten Baumeister, dessen Ruf sich noch lange erhalten hat.

5. BRESCIANINO, DIE HEILIGE KATHARINA VON SIENA (TAF. XVIII).

Andrea di Brescia Picinino war ein Künstler zweiten Ranges. Wäre er in Florenz geboren, hätte ihm Vasari wahrscheinlich dennoch eine Biographie gewidmet; für den Sienesen genügten wenige Worte. Und so ist er auch weiten Kreisen weniger bekannt als manche Meister, die an künstlerischer Bedeutung weit hinter ihm stehen. Man könnte seine Bilder als einen Versuch bezeichnen, Sodomas Subtilität und die Anmut des Andrea del Sarto mit Fra Bartolomeos monumentaler Konzeption zu vereinigen. Wenig erfindungsreich, ist er dabei doch ein interessanter Vertreter einer neuen Strömung, die zu den älteren Manieristen hinüberführt und als deren wichtigster Inhalt ein Streben nach übersinnlicher Vergeistigung bezeichnet werden könnte. Die körperliche Schönheit bedeutet dieser neuen Generation wie den großen Klassikern noch einen Lebenswert, doch losgelöst von antiker Harmonie sind ihr rein geistige Momente der höhere Faktor, der die schönen Formen zum Rahmen unvergänglicher Güter gestaltet. Alle Helden Brescianinos sind weltentrückt in frommen Gefühlen oder stiller Kontemplation versunken und bei allem jugendlichen Liebreiz scheint sich selbst auf die Frauen und Kinder, die er malte, der Schatten einer über allem Irdischen stehenden Existenz zu legen. So mochte der Künstler gerne die hl. Katharina, die stigmatisierte, verzückte Nonne, gemalt haben und er malte sie so, wie sie der neuen Religiosität entsprochen hat, mit kreidig bleichen zarten Wangen, in extatisches Schauen des gekreuzigten Heilands versunken und mit starker Betonung einer Symbolik, die dem neuerwachenden Katholizismus so bedeutsam geworden ist. Wir stehen da am Anfang des Weges, der zur hl. Therese Berninis führte.

6. ZWEI BILDER VON GIOVANNI DI S. GIOVANNI.

A. Venus und Amor, Fresko.

Unter den Bildern Baldassare Franceschinis aus Voltera nennt der mit ihm befreundete Baldinucci «una Venere, che accarezza Amore» und ein anderes Bild mit ähnlicher Darstellung «una Didone, che accarezza Amore».[1]) Giovanni di S. Giovanni und Volterano malten vielfach dieselben Darstellungsstoffe und so hat sich uns in unseren Tondo (Taf. XIX) eine solche den Amor liebkosende Venus erhalten, nur nicht von Franceschini sondern von Mannozzi. In seinen Werken finden wir immer

[1]) Notizie de' professori del disegno, Bd. XIII, p. 109 und p. 139.



Andrea di Brescia Picinino, Die heilige Katharina von Siena.





Giovanni di S. Giovanni, Venus und Amor.

Fresko.



wieder dem der Venus ähnliche Köpfe mit zurückgekämmten Haaren und mit demselben in einer ganz bestimmten Weise aufgefaßten klassischen Profil, Büblein, die dem Liebesgotte in unserem Bilde gleichen, verwandte Formen und ähnlich komponierte Gruppen.

Das Fresko gehörte wohl zum malerischen Schmucke eines Profangebäudes — Baldinucci beschreibt wiederholt ähnliche Dekorationen[1]) — und kam, von seinem Bestimmungsorte abgenommen, in den Kunsthandel, aus dem es nach Wien gelangte.

Wir veröffentlichen es wie auch das folgende Bild, weil es uns wichtig scheint, erneuert die Aufmerksamkeit auf die merkwürdige Entwicklungsstufe der florentinischen Kunst zu lenken, die die Werke Giovannis am besten verkörpern. Man beachtet sie weniger als die Werke der gleichzeitigen Bolognesen und Römer, die tatsächlich auch eine größere allgemeine Bedeutung für die Kunst des XVII. Jahrhunderts besessen haben. Doch die Gemälde Giovannis und die der ihm nahestehenden oder von ihm beeinflußten Künstler sind nicht nur ihr schwächerer Abglanz sondern bedeuten eine selbständige Note in der italienischen Seicentokunst, von der sich mannigfaltige Fäden zu vorangehenden und folgenden Kunstperioden spinnen lassen. Es fehlt diesen Meistern das gewaltige durch den Triumph der kirchlichen Idee genährte Pathos der römischen Schule; doch sie ersetzen es durch poetische Erfindung, lebensvolle Frische und Unmittelbarkeit der malerischen Einfälle und durch überquellenden Reichtum der Phantasie. Sie schöpfen aus alter und neuer Literatur und wie sie die Burlesken des Piovano Arloto einerseits und die klassischen Verse Guarinis anderseits illustrierten,[2]) so verbanden sie auch in ihrem malerischen Schaffen gegenständlichen Realismus mit idealem Stil in einer freieren Wahl, als es sonst in der gleichzeitigen Kunst üblich war. Das Persönliche tritt dadurch mehr in den Vordergrund und es ist charakteristisch, daß Baldinucci das größte Talent des Kreises, Giovanni da S. Giovanni, seiner über alle Formeln sich hinwegsetzenden Originalität und geistigen Selbständigkeit wegen in Schutz zu nehmen für nötig hält. Mit den römischen Cavalieri unter den Künstlern verglichen, war allerdings Giovanni eine ungewöhnliche Erscheinung. Der derbe und rücksichtslos kaustische Witz der alten Florentiner lebt in ihm wieder auf und, unbekümmert um die gesellschaftlichen Ambitionen seiner Kollegen, bleibt er bis zu seinem Tode, was man gegenwärtig als Bohemien zu bezeichnen pflegt, der auch in seiner Kunst nur das unternimmt, was ihm beliebt und aus einem inneren Bedürfnis entsprungen ist. Die alte renaissancemäßige Autonomie der Kunst findet in ihm einen späten Vertreter; zugleich bildet er aber einen Vorläufer jener individualistischen, dem Leben in seiner Mannigfaltigkeit voraussetzungslos entgegentretenden Auffassung der Kunst, die im XVIII. Jahrhundert allmählich an die Stelle der früheren Bedingtheiten getreten ist. Auch sonst verbindet ihn mancher Zug mit der Kunst der folgenden Periode: das helle leuchtende Kolorit seiner Fresken, in dem die beste Überlieferung der alten florentinischen Monumentalmalerei der Nachwelt vermittelt wird, die spielend leichte heitere Anmut seiner Erfindungen, die Meisterschaft in der Belebung der Flächen und in der Anwendung im freien Rhythmus bewegter Linien. Man könnte ihn als den Tiepolo des XVII. Jahrhunderts bezeichnen und es wäre der Mühe wert zu untersuchen, ob nicht diese Verwandtschaft zum Teil wenigstens auf Ausstrahlungen der Kunst Giovannis und seines Kreises nach Venedig zurückgeführt werden kann.

[1]) So an der Fassade des Hauses des Großherzogs Cosimo bei der Porta Romana (Baldinucci a. a. O., Bd. XI, p. 115), an der Fassade des Hauses des Niccolò dell' Antella auf der Piazza di S. Croce (Baldinucci, Bd. XI, p. 121), in der Villa des Don Lorenzo in Castello, wo wir auch eine Venus «in atto di pettizare il suo figliuolo Amore» finden (daselbst, p. 139).

[2]) Vgl. H. Giglioli im Bolletino d'arte 11, 355 ff.

B. Ein Jünglingsporträt.

Bildnisse scheint Giovanni selten gemalt zu haben. Was die Zeit vom Porträt verlangte — getragene Würde und pathetische Wirkung — widersprach seinem Wesen. Sein Selbstbildnis in den Uffizien wirkt wie ein frecher Protest gegen die Porträtmalerei seiner Zeit. Und doch war er ein ausgezeichneter Porträtist, wie manche Köpfe in seinen Fresken beweisen. Sie sind nur nicht das, was die Zeit vom Bildnis forderte, sondern lebensvolle Studien nach dem Leben. Und um eine solche Studie handelt es sich wohl auch in unserem Bilde (Taf. XX). Daß es von Giovanni ist, beweist die Übereinstimmung mit vielen ähnlichen Köpfen in seinen großen Gemälden, so daß man vermuten könnte, er habe den schönen Knaben gemalt, um den Kopf in seinen allegorischen und religiösen Darstellungen verwerten zu können. Im Gegensatze zu den Fresken ist das Bild im schweren Goldton gehalten und erinnert in dieser Beziehung an einzelne Werke Murillos. Doch die Grazie dieser Improvisation ist florentinisch und ganz Giovannis Eigentum, ebenso die virtuos sichere und leichte Pinselführung, wie sie auch in seinen Wandgemälden beobachtet werden kann.

Max Dvořák.



Giovanni di S. Giovanni, Studienkopf.



ÜBER EINIGE VENEZIANISCHE BILDER IN DER SAMMLUNG LANCKOROŃSKI.

Unter den zahlreichen venezianischen Bildern der Sammlung Lanckoroński befindet sich eine Madonna mit Kind (Taf. XXI), die beim ersten Anblick vielleicht geeignet ist, dem sie betrachtenden Kunsthistoriker ein Rätsel aufzugeben. Die künstlerische Durchbildung der beiden Figuren, die das Bild an das Ende des XV. Jahrhunderts verweist, steht nämlich im Gegensatz zu der Art, wie hier der Heiligenschein, ganz der aus der mittelalterlichen Kunst überkommenen sakralen Auffassung entsprechend, in einem reich ornamentierten Relief in den goldenen Hintergrund hineingezeichnet ist. Eine nähere Untersuchung der Bildtafel löst diese Frage: Der Goldgrund samt dem Heiligenschein sind eine spätere Zutat. Die Figurengruppe ist aus ihrem ursprünglichen Grunde herausgeschnitten. Der Verlauf des Schnittes läßt sich an Vorder- und Rückseite des Bildes deutlich verfolgen. Darüber, wie der ursprüngliche Hintergrund des Bildes ausgesehen hat, kann eine gleichzeitige, von derselben Hand herrührende und nahezu identische Wiederholung unseres Gemäldes, die sich in der Gemäldegalerie zu Budapest befindet (Abb. 1), Auskunft geben. Hier hebt sich die Figurengruppe von einer reichen Landschaft ab. Der Grund, warum man bei unserem Gemälde durch jenen operativen Eingriff die Landschaft durch den Goldgrund ersetzte, mag darin zu suchen sein, daß wir es hier mit einer auch in späterer Zeit für Andachtsbilder beliebten Auffassung der Mutter Gottes mit dem Kinde zu tun haben. Bei solchen nicht so sehr dem künstlerischen Genusse als vielmehr der frommen Andacht gewidmeten Bildern mochten der einfache Goldgrund und der reiche Nimbus besser zusagen als die landschaftliche Szenerie. Die Repliken, die von unserem Bilde existieren, beweisen seine weit verbreitete Verwendung als Andachtsbild. Jene der Stiftsgalerie zu Klosterneuburg ist gleichfalls mit goldenem Hintergrund ausgeführt.

Das Budapester und damit auch das hier besprochene Gemälde ist von Berenson[1]) in, wie uns scheint, glücklicher Weise auf Jacopo da Valenzia bestimmt worden. Es genügt vielleicht der Vergleich mit einem signierten Gemälde desselben Künstlers, das den nämlichen Gegenstand in ganz ähnlicher Weise behandelt und sich im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin befindet, um von der Richtigkeit dieser Zuschreibung überzeugt zu werden. Besonders Schnitt und Zeichnung von Nase und Augen sind von einer frappanten Ähnlichkeit. Trotzdem dürfte die Berliner Madonna wesentlich früher als das hier besprochene Gemälde und dessen Wiederholung in Budapest entstanden sein. Während das Berliner Bild noch völlig unter dem Einflusse Alvise Vivarinis steht, — man vergleiche es etwa mit der Madonna dieses Künstlers in San Giovanni in Bragora in Venedig — machen sich in dem Wiener und Budapester Bilde bereits

[1]) Vgl. Gabriel von Térey, Die Gemäldegalerie zu Budapest I (1916), S. 88.



Abb. 1. Jacopo da Valenzia, Madonna mit dem Kinde.
Budapest, Museum der schönen Künste.



Jacopo da Valenzia, Madonna mit dem Kinde.



deutlich bellineske Elemente, wenn auch nicht in der Malweise, so doch in der Auffassung, und zwar in einer intensiveren Weise bemerkbar, als wir das bei den Werken Alvises, der ja in seiner Spätzeit gleichfalls unter dem Einfluß Giovanni Bellinis steht, beobachten können. Solche Elemente sind vor allem die innigere kompositionelle Vereinigung von Mutter und Kind sowie die Durchbildung der Körper in volleren weicheren Formen. Jacopo da Valenzia ist somit nicht ein so gänzlich unselbständiger, sklavischer Nachahmer des Alvise Vivarini gewesen, als der er von Testi und Lionello Venturi in ihren Geschichten der venezianischen Malerei hingestellt wird. Eine Landschaft wie die des Budapester Bildes, in der die Errungenschaften der venezianischen Landschaftsmalerei, wie sie sich bis zur Wende des Quattrocento entwickelt hatte, teilweise rezipiert erscheinen, wäre bei einem derartigen Nachahmer einer um die Jahrhundertwende bereits antiquierten Kunstrichtung wohl unmöglich. Es scheint dieser Maler somit für die Geschichte der venezianischen Malerei ein größeres Interesse zu verdienen, als es ihm bisher zuteil geworden ist.

Ein anderes Gemälde der Sammlung (Taf. XXII), dem wir uns nun zuwenden wollen, führt uns bereits weit in das XVI. Jahrhundert hinein. Das Bild, welches die heilige Familie mit dem Johannesknaben darstellt, gehört jenem Kreise der venezianischen Malerei an, in dem die weihevolle Ruhe, das vollständige Aufgehen jeder Aktion in einer durch die landschaftliche Umgebung bedingten, einheitlichen Stimmung vielleicht am abgeklärtesten zum Ausdruck gebracht wurde. In der lichten bläulichgrünen Ferne des Hintergrundes verschwimmen die feinen Gebirgskonturen. Den Übergang zum Mittelgrunde vermittelt eine Gruppe von antiken Ruinen: freistehende Säulen, Bogenstellungen, hinter denen sich die bei derartigen Ruinendarstellungen häufig vorkommende Cestiuspyramide erhebt. Das Gebäude vor diesen Ruinen gehört bereits dem Mittelgrunde an. Es ist der bethlehemitische Stall, in den eben von einem Hirten Ochse und Eselein hineingeführt werden. All dies und die davor sich breitende Wiese samt Büschen und Bäumen ist in jenen feinen Abstufungen von Hellgrün zu Gelb gehalten, die in ihrer Gesamtwirkung dem Gemälde den charakteristisch venezianischen Goldton verleihen. Gegen den Vordergrund zu erst beginnen sich die lokalen Farben der einzelnen Gegenstände durchzusetzen. Hier ist der heilige Josef unter einem Baume sanft eingeschlafen. Sein goldgelber Mantel hebt den die landschaftliche Atmosphäre dieses Bildes beherrschenden Goldton noch einmal kräftig hervor. Die großen Figuren des Vordergrundes scheinen in ihren Bewegungen möglichst zurückzuhalten, um die über das ganze Gemälde sich ergießende Ruhe der warmen Sommerlandschaft nicht zu stören. Auch das weiche verschwimmende Kolorit dieser Figuren ist dem Gesamtton des übrigen Bildes fein angepaßt.

Die auf Palma zurückgehende ruhige Beschaulichkeit der figürlichen Komposition verbindet sich in diesem Bilde mit der durch Tizian in die venezianische Malerei eingeführten koloristischen Behandlung in einer Weise, wie sie für die reifen Werke des Bonifazio bezeichnend ist. Es kann kaum einem Zweifel unterliegen, daß wir es hier mit einem solchen zu tun haben, und es genügt vielleicht, zum Vergleiche auf jene Anbetung der Könige hinzuweisen, die Bonifazio für einen der Säle des Magistrats der Governatori delle Entrate im Palazzo Camerlenghi nach dem Jahre 1543 ausführte und die sich gegenwärtig in der Akademie zu Venedig befindet (Abb. 2). Nicht allein dieselben Typen für Madonna und Kind, auch dieselbe ruhige, sanft bewegte Haltung der Figuren, dasselbe leichte Verschwimmen der Konturen und Modellieren der Gewänder in verschiedenen ineinander übergehenden Farbtönen, dasselbe Verhältnis zwischen Landschaft und figürlicher Komposition finden sich hier wie dort.



Abb. 2. Bonifazio, Anbetung der Könige. Venedig, Akademie.



Bonifazio, Die heilige Familie mit dem Johannesknaben.



Wenn wir die datierten Werke Bonifazios der Reihe nach durchgehen, können wir die Wahrnehmung machen, daß eine der Tendenzen seiner Entwicklung dahin geht, die Figurenkomposition des Vordergrundes, die bei ihm noch bis zum Beginn der dreißiger Jahre in palmesker Art als ein dem Hintergrund gänzlich heterogenes Element aufgefaßt ist, mit dem Hintergrund in eine einheitlichere und innigere räumliche Beziehung zu bringen. Dies wird in seinen vielfigurigen Bildern kompositionell durch die Vertiefung der Bühne des Vordergrundes, durch das Überschneiden einzelner vertieft gegen den Mittelgrund zu angeordneter Figuren und Figurengruppen, koloristisch durch das allmähliche Übergehen von den Lokaltönen des Vordergrundes zu dem einheitlichen Tone des Mittelgrundes erzielt. Die dadurch erreichte Vereinheitlichung in der malerischen Erfassung des ganzen Bildausschnittes ermöglicht es ihm dann, von der ihm bis dahin allein vorbildlichen, streng symmetrischen Kompositionsart Palmas abzuweichen und Vordergrundfiguren und Teile der Hintergrundfläche als künstlerisch gleichwertige Elemente der Bildkomposition zu behandeln. Soweit vermochte Bonifazio der ersten, naturalistischen Entwicklungsperiode Tizians zu folgen, und als eine reife Frucht dieser vollzogenen Anpassung der palmesken Komposition an den naturalistischen Jugendstil Tizians erscheint uns das hier vorgeführte Gemälde Bonifazios. Das Bestreben, zwischen den einzelnen Gründen und besonders zwischen Vorder- und Mittelgrund fein abgestufte koloristische Übergänge herzustellen, haben wir bei der Betrachtung dieses Bildes bereits hervorgehoben. Die sich dadurch ermöglichende Freiheit in der Komposition ist völlig ausgenützt. Die Figuren sind auf der einen Bildhälfte zusammengezogen, so daß die Mittel- und Hintergrundlandschaft sich auf der anderen Hälfte des Bildes als ein kompositionelles Äquivalent der Vordergrundfiguren frei entfalten kann. Zweifellos werden Bonifazio auch bei diesem Bilde in der freieren Anordnung der Figuren analoge Kompositionen Tizians, Bilder wie etwa die Jungfrau mit dem Kaninchen im Louvre, als Vorbilder gedient haben. Der stark naturalistischen Durchbildung und Bewegung der einzelnen Figuren Tizians vermochte er sich nicht anzuschließen. Vielleicht haben gerade aus diesem Grunde seine größeren vielfigurigen Kompositionen etwas für unsere Anschauungsart Eintöniges an sich. Es scheint, daß aus diesem Grunde die Kunst seiner Spätzeit viel abgeklärter in einfacheren, kleineren Kompositionen, wie eine das hier behandelte Bild bietet, zum Ausdruck kommt. Hier wirkt die ruhige, verträumte Haltung der einzelnen Figuren nicht störend sondern steigert vielmehr die von der Landschaft über das ganze Gemälde sich ausbreitende friedliche Grundstimmung.

Dramatischere Kompositionen, lebhafter bewegte Figuren werden innerhalb der Werkstatt des Bonifazio erst bei dessen Schülern beliebt. So bei Antonio Palma, dessen Auferstehung in der Galerie zu Stuttgart (Abb. 3) sich in stark bewegten Einzelfiguren überbietet. Mit diesem Bilde Antonio Palmas erscheint in vieler Hinsicht ein großes Cassonestück der Sammlung Lanckoroński (Taf. XXIII) verwandt, auf dem heterogene Szenen aus der römischen Geschichte und der alten Mythologie zu einer einheitlichen Komposition vereinigt sind. Den linken Teil des Bildes nimmt eine Darstellung der Enthaltsamkeit des Scipio[1]) ein. Rechts sind dieser Szene der Raub der Sabinerinnen sowie der Raub der Proserpina gegenübergestellt. In der Anordnung der Figuren auf der Raumbühne sowie in dem weichen, flaumigen Kolorit ist das Bild den späteren Werken Bonifazios völlig

[1]) Nach Polybios 10, 19. Eine ähnliche Auffassung dieses Themas auf dem Amico Aspertini zugeschriebenen Cassonebild im Prado (Nr. 573). Auch dort ist diesem Thema die Entführung der Sabinerinnen (Prado Nr. 574) gegenübergestellt; vgl. Schubring, Cassoni, S. 347.



Abb. 3. Antonio Palma, Auferstehung Christi. Stuttgart, kgl. Gemäldegalerie.



Antonio Palma, Cassonebild mit Darstellungen aus der römischen Geschichte und Mythologie.



verwandt. In dem Bestreben jedoch, jede Figur in einer möglichst stark bewegten Positur zu geben, und wie dies im einzelnen innerhalb der Gesamtkomposition durchgeführt ist, spricht sich eine so starke Übereinstimmung mit der Auferstehung Antonio Palmas aus, daß es kaum zu gewagt ist, diese ja auch in ihrer ganzen übrigen Malweise der Bonifaziowerkstatt angehörende Tafel jenem Meister zuzuschreiben. Landschaft und Raumtiefe tritt bei diesen Bildern hinter dem Figurengedränge der Vorderbühne an Bedeutung zurück. Auch die Bewegtheit der Figuren dient nicht wie bisher als raumbildendes Element sondern ist jener rhythmischen, gesetzmäßigen Anordnung der Figuren zu einer streng abgewogenen Gesamtkomposition untergeordnet, wie das überhaupt für die manieristische Malerei des Cinquecento bezeichnend ist. Während diese manieristischen Elemente bei der Auferstehung in Stuttgart bereits voll entwickelt zutage treten, erscheinen sie bei der hier besprochenen Cassonetafel erst in Bildung begriffen. Aus diesem Grunde wäre diese Tafel zeitlich vor dem Stuttgarter Bilde anzusetzen. Es ist schon darauf hingewiesen worden, daß Antonio Palma seine bewegten Einzelfiguren nicht etwa selbständigen Naturstudien verdankt, sondern daß hiezu in vielen Fällen die Schule des römischen Manierismus die Vorlagen lieferte. Eine Figur wie die Plutos auf dem vorliegenden Gemälde wäre ohne ein michelangeleskes Vorbild kaum denkbar.

Darüber wie Tizian sich mit dem Problem des Manierismus auseinandersetzte, besitzen wir wenigstens einige dankenswerte Vorstudien. Wie sich aber der Manierismus von seinen frühen Anfängen bis zu Tintoretto herauf in der übrigen venezianischen Malerei allmählich durchgesetzt hat, wieweit Venedig in dieser Hinsicht selbständig ist, wieweit Michelangelo und Rom hier direkt Einwirkung nehmen, ist leider ein noch ungeschriebenes Kapitel der Kunstgeschichte. Und gerade die Bonifazioschule, aus der Maler wie Jacopo Bassano, Greco und auch unser Antonio Palma hervorgehen, müßte bei einer derartigen Untersuchung mit in erster Linie berücksichtigt werden.

Die künstlerischen Beziehungen zwischen Venedig und Michelangelo reichen freilich noch weiter zurück. Wir meinen die einzigartige Entwicklung Sebastianos, von welchem Meister wir dieser Reihe von Bildern gleichfalls eines, und zwar eines seiner trefflichsten Porträte anschließen können (Taf. XXIV). Aus der Entwicklung der venezianischen Porträtmalerei des XVI. Jahrhunderts, die in den ersten Jahrzehnten, denen die rein venezianischen Jugendwerke Sebastianos angehören und die durch das Bestreben nach möglichst intensiver stofflicher Charakteristik in der koloristischen Wiedergabe der dargestellten Person gekennzeichnet ist, und jener zweiten Periode, die um die Mitte des Jahrhunderts beginnt und in der das Bestreben dahin geht, repräsentative Porträte zu schaffen, bei denen die rein artistischen und formalen Interessen hinter der Absicht zurücktreten, die dargestellte Person nicht nur dem zufälligen Eindrucke, sondern ihrer ganzen gesellschaftlichen Stellung und Bedeutung nach zu charakterisieren, löst sich eine Reihe von vor der Mitte des Jahrhunderts entstandenen Bildnissen, die sich keiner der beiden Gruppen restlos einordnen lassen. Es gehören hierher vor allem die Porträte aus Tizians mittlerer Periode, wie der Kardinal Hippolyt von Medici in der Pittigalerie, und auch die Bildnisse aus der Spätzeit Sebastianos, wie das Andrea Dorias (Abb. 4), Gemälde, die knapp gefaßt, von allem entbehrlichen Beiwerk entblößt sind, bei denen ein einheitlicher dunkler Farbton die alleinige Folie für die Figur des Dargestellten abgibt und bei denen alle Charakteristik auf das psychische Moment konzentriert ist. Auch das hier vorgeführte Porträt Sebastianos gehört in diese Reihe von Bildnissen. Die strenge Zurückhaltung in der Farbengebung, die schon Vasari in der Biographie dieses Malers als beachtenswert anläßlich des Porträts des Pietro Aretino hervorhebt, wo alles Gewand in schwarzen Tönen, und zwar in deren feinsten Abstufungen ausgeführt ist,



Abb. 4. Sebastiano del Piombo, Bildnis des Andrea Doria.
Rom, Palazzo Doria.

können wir auch an dem hier besprochenen Bildnisse Sebastianos beobachten. Auch hier mit Ausnahme des graugrünen Grundes nur Schwarz, in den verschiedensten Abstufungen bis zum Weiß der Feder des Baretts in den zartesten Modulationen übergehend. Die ganze Figur erhält durch diese koloristische Behandlung etwas Immaterielles. Das zarte Kolorit des Gesichts, bei dem alle Übergänge und Kanten leicht verwischt erscheinen, ist geeignet, diese Durchgeistigung noch zu steigern.



Sebastiano del Piombo, Bildnis.



Über die Person des Dargestellten sind wir leider nicht unterrichtet. Er muß keine angenehme Erscheinung gewesen sein. Etwa als ein Zwischending zwischen einem Diplomaten und einem Scharlatan scheint er sich hier zu präsentieren. All dies unangenehm Berührende, all die realistischen Einzelheiten werden an diesem Bildnisse jedoch durch die künstlerische Auffassung, durch jenes Ausschalten von jedem Kontakt mit jeder sinnlich wirksamen Umgebung, durch jene mittels der koloristischen Behandlung hervorgerufene Entmaterialisierung alles Körperhaften gebunden und aufgewogen. Was diese hier hervorgehobenen künstlerischen Qualitäten anlangt, scheinen uns die Porträte Sebastianos über die gleichzeitigen Bildnisse Tizians weit hinauszugehen. Verdankt Sebastiano der venezianischen Koloristik das Vermögen, mit nur geringem Farbenaufwand das Naturvorbild in voller Schärfe zu erfassen, so verleiht ihm zweifellos der innige Anschluß an Michelangelo, dessen künstlerische Bedeutung ja in erster Linie auf der intensiven Durchgeistigung jedes künstlerisch verwendeten Motivs der Außenwelt beruht, die in unserm Bildnis in so hervorragender Weise sich offenbarende Befähigung, die Geistigkeit der dargestellten Person mit Hilfe der Unterordnung aller formalen Elemente unter dieses Problem in konzentriertester Weise zum künstlerischen Ausdruck zu bringen. Nur durch dieses Zusammenfassen all dessen, was die italienische Kunst seiner Zeit ihm in dieser Hinsicht bot, war es möglich, daß Sebastiano sich zu dem bedeutendsten Porträtisten der italienischen Hochrenaissancemalerei entwickeln konnte, als welcher er uns in dem hier vorgeführten Bilde entgegentritt.

Wir möchten diese kleine Auswahl aus der Reihe der venezianischen Bilder der Sammlung Lanckoroński nicht beschließen, ohne ein Bild zu erwähnen, welches der späten Nachblüte der venezianischen Malerei im XVIII. Jahrhundert angehört. Es ist dies ein Pastellgemälde Rosalba Carrieras (Taf. XXV), welches durch seine Qualität und auch durch den für die sonst fast ausschließlich Porträte malende Künstlerin seltenen Gegenstand — es ist der Tod der heiligen Therese dargestellt — Interesse verdient. Dieses Gemälde, das nach einem Vermerk auf seiner Rückseite vom Grafen Rzewuski aus dem Josef Poniatowskischen Nachlaß im Anfang des XIX. Jahrhunderts erworben wurde, zeigt uns ganz jene für all die Hunderte von Porträten dieser Malerin bezeichnende leichte Pastellmanier, die einer ein wenig ins einzelne gehenden naturalistischen Charakteristik nicht entbehrt, so daß wir die alte Zuweisung an Rosalba wohl nicht bezweifeln dürfen. Vielleicht kann uns ein solches Gemälde die gefeierte Modemalerin heute näher bringen, als es ihre zahllosen, immer mehr oder weniger konventionell behandelten Bildnisse vermögen. Das seit Bernini so beliebte Thema scheint die Künstlerin, die sonst fast nie von der Porträtmalerei abgewichen ist, besonders interessiert zu haben, da sich noch eine zweite, nur um weniges variierte Darstellung dieses Gegenstandes von ihrer Hand in Venedig im Besitz des Abbate Belluno[1]) erhalten hat.

[1]) Vgl. Hoerschelmann, Rosalba Carriera, 1908, S. 347.

Karl M. Swoboda.





Rosalba Carriera, Der Tod der heiligen Therese.

Pastell.



DOMENICHINOS FRESKEN AUS VILLA ALDO-BRANDINI.

Im Sommer 1634 floh Domenichino vor den Intriguen und Nachstellungen der Neapolitaner Maler nach Frascati und suchte in der Villa des Kardinals Ippolito Aldobrandini Erholung; den besten Trost gewährte dem von unerquicklichen Kämpfen zermürbten Künstler die verehrende Liebe zweier Jünglinge, die dort die halb zerstörten Malereien Passignanis in der Kapelle restaurierten. In ihrer Gesellschaft wurde der trübsinnige Meister wieder jung und mochte gern von den Zeiten reden, da er — fast ein Menschenalter früher — in demselben Hause ein frisches Jugendwerk geschaffen hatte; der eine jener beiden, der Maler Giambattista Passeri, hat Domenichino später ein literarisches Denkmal gesetzt; die lebhafte Erinnerung an jenes persönliche Zusammentreffen mit dem verehrten Meister klingt in der Ausführlichkeit wieder, die er in seiner Vitensammlung (herausgegeben in Rom 1772) dem Freskenzyklus der Villa Aldobrandini widmet.

Die Malereien gehörten zum Schmuck eines Raumes, der als eine Art Heiligtum des Apoll gedacht war. An der einen Schmalseite erhob sich in grottenartiger Architektur ein künstlicher Parnaß, auf dem der Dichtergott mit dem Chor der Musen in Stuckfiguren thronte; Wasser- und Windorgeln liehen den Gestalten süße Stimmen und ließen sie beseelt erscheinen. Ein Wunderwerk menschlicher Kunst nennt Dominique Barrière, der 1647 die Herrlichkeiten der Villa Aldobrandini in zahlreichen Stichen festhielt, die ganze Anlage. Die Taten des Gottes, den der Dichterberg mit wunderbaren Klängen umrauschte, hat Domenichino an den Wänden des gleichen Saales in zehn Fresken erzählt. Über der Türe war die einzige Darstellung im Breitformat: Apollo schindet den Marsyas, der sich in den bekannten Wettstreit mit ihm eingelassen hatte. Alle anderen Bilder sind dem Hochformat der verschiedenen Wandfelder angepaßt: Apollo setzt dem König Midas, der in dem Streit mit Marsyas diesen als Sieger erklärte, die Eselsohren auf; er bewacht, Flöte blasend, die Rinder des Admet, die ihm der verschlagene Merkur heimtückisch entführt; er und Neptun besprechen den Plan der Mauern von Troja mit König Laomedon. Auf einem andern Bilde tötet der Gott, hoch in den Lüften schwebend, die Nymphe Coronis mit seinem Pfeil; er verfolgt Daphne, die sich, da er sie erreicht, zum Lorbeer wandelt; er tötet den Drachen Python mit seinen Pfeilen. Cyparissus wird neben dem von Apoll erlegten Damhirsch zur Zypresse und des Orpheus Haupt und Lyra treiben in den Fluten des Hebrus, während Apollo auf geballter Wolke in bequemer Stellung ruht. Denn die Götter bleiben — In ewigen Festen — An goldenen Tischen. Die letzte Darstellung — Apollo, der die Zyklopen durch Pfeilschüsse tötet — deckte ein blindes Fenster. Alle Bilder sind durch gemalte Bordüre und Fransenbehang dem Eindruck von Wandteppichen angenähert; aber

während alle anderen ruhig zu hängen scheinen, ist bei dem letzten die Ecke der vorgetäuschten Tapisserie umgeschlagen und für einen lächerlichen Zwerg Platz geschafft, der an das darunter sichtbar werdende Fenstergitter gekettet ist und jämmerlich auf die Speisereste blickt, die eine Katze zu seinen Füßen wegfrißt. An dieses Trompe d'œil, einen naturalistischen Schnörkel an der idyllischen Darstellung einer mythologischen Fabelwelt, knüpft Passeri mit breitem Behagen eine Anekdote, die er wohl dem Berichte Domenichinos verdanken mochte: «Dieser in effigie angefesselte Hofzwerg der Aldobrandini war hier Spott und Hohn preisgegeben, weil er, wie das bei diesem Gesindel so zu gehen pflegt, im höchsten Maße unverschämt geworden war; die Verhöhnung im Bilde machte ihn so bescheiden, daß er fortan mit niemandem anband, wie er vordem zu tun pflegte; dem Domenichino, der ihn so schändlich dargestellt hatte, trug er freilich steten Groll nach. Am Tage, an dem der neu ausgemalte Saal enthüllt wurde, veranstalteten der Kardinal und die Fürsten Aldobrandini, deren es mehrere Brüder gab, für ihren ganzen Haushalt ein Festmahl in der Villa und wollten, daß alles wie in einem Bacchuszug tanzend in das Zimmer komme, in dem die Tafel für den Schmaus gerüstet war; der Zwerg, der übermütiger als alle anderen war und von dem, was vorbereitet war, keine Ahnung hatte, kam ganz stolz und vergnügt daher. Das Gemälde mit seinem Bildnis war nach Anordnung der Fürsten noch verdeckt, die ganze fröhliche Schar umzog einigemal den Tisch, da fiel auf ein Zeichen die Decke, die das ganze blinde Fenster verhüllt hatte, und alles brach beim plötzlichen Anblick des gemalten Zwerges, wie sich's die Herren wohl gedacht hatten, in ein schallendes Gelächter aus. Alles hänselte ihn und zog ihn auf, so daß der arme Teufel, der ganz auf den Mund gefallen schien, um keinen Preis, obwohl die Fürsten ihn mit Bitten und Gewalt zurückhalten wollten, bei diesem Festmahl bleiben mochte; er zog sich in ein Zimmer zurück und blieb den ganzen Tag einsam und betrübt.»



Abb. 1. Domenichino, Apollo und Daphne, Zeichnung. Windsor, kgl. Schloß.

Weit lagen diese etwas grausamen Scherze, die Domenichino seinem lauschenden Verehrer mit trübem Lächeln erzählt haben mag, nun hinter ihm zurück; er hatte den Auftrag zu diesen Malereien durch Vermittlung seines ersten Gönners, des Monsignore Agucchi, des Majordomus des Kardinals Pietro Aldobrandini, erhalten, als er in der nahegelegenen Abtei von Grottaferrata Leben und Wunder des heiligen Nilus in Bildern verherrlichte. Das war um 1608, als Domenichino der Werkstätte seines Meisters Annibale Carracci kaum entwachsen war; ja Bellori, sein anderer Biograph, der die Apollofresken in Frascati gleichfalls erwähnt, behauptet sogar, daß die treffliche Art, mit der sich der junge Künstler dieser Aufgabe entledigte, Annibale den Anlaß bot, ihn reichlich zur Mitarbeiterschaft an den Fresken in der Galerie des Palazzo Farnese heranzuziehen und ihm die selbständige Ausführung des Supraports der Jungfrau mit dem Einhorn anzuvertrauen. Hierin irrt Bellori ohne Zweifel; die Mithilfe Domenichinos an der Galerie fällt in frühere Zeit; als er in Frascati arbeitete, war er schon so selbständig, daß er sich selbst bereits der Unterstützung untergeordneter Kräfte bei diesen Arbeiten bediente. Denn Passeri berichtet ausdrücklich, sein Schüler Alessandro Fortuna habe unter seiner Leitung daran gearbeitet, die Landschaften aber seien von der Hand des Viola. Das Maß ihres Anteils entzieht sich der Überprüfung; von Fortuna, der schon 1623 starb, ist uns sonst weiter nichts bekannt; von G. B. Viola wissen wir, daß er auch sonst von Domenichino ähnlich herangezogen wurde — so rührten in dessen im Palazzo Ludovisi in Zagarola gemalten vier Bildern die Landschaften von Viola her —, aber auch er ist keine selbständige und meßbare Erscheinung für uns. Was beide in Frascati gearbeitet haben, hat ihnen Domenichino jedenfalls, wie er es vom Betrieb der Werkstätte Annibales gewöhnt war, in sorgfältigen Zeichnungen vorgeschrieben und auch in der Ausführung genau überwacht, so daß der Zyklus unbedenklich sein künstlerisches Eigentum heißen kann.

Das Material vorbereitender Studien zu den Fresken hat sich großenteils in den reichen Vorräten des königlichen Schlosses in Windsor, in den der alten Smithschen Sammlung entstammenden vierunddreißig Bänden mit Domenichino-Zeichnungen erhalten. Es sind sowohl Gesamtentwürfe für ganze Kompositionen als auch Studien für einzelne Figuren darunter. Als Beispiel für die erste Gruppe mag die Zeichnung zu Apollo und Daphne (B. XXXIV, 19; Abb. 1) gelten, ganz in der Art der «minimi schizzi», die Annibale Carracci seinen Schülern für die von ihnen auszuführenden Kompositionen in die Hand zu geben pflegte. Trotz der scheinbaren Flüchtigkeit der Skizze ist das Bild dennoch bis in die letzten Einzelheiten fixiert; die Stellungen der Figuren und das Faltenwerk ihrer Gewänder, die großen Linien der Landschaft und alle Details des Baumschlages sind genau festgelegt, der ausführenden Hand des Gehilfen ist nur die Übertragung auf die Wandfläche überlassen. Verändert ist hauptsächlich — von unbedeutenden Kleinigkeiten abgesehen — das Format; das Verhältnis der Breite zur Höhe ist in der Zeichnung etwas gedrungener, das Wandfeld hat bei der Ausführung eine leichte Streckung der Höhe nach erfordert.

Von den zahlreichen Studien zu einzelnen Figuren hebe ich vier Apollogestalten hervor, zu denen überdies noch weitere, nicht zur Ausführung gelangte Varianten gehören: wie er den Drachen Python tötet (B. XIII, 36), wie er auf dem Orpheusbild in Wolken thront (B. XXX, 39 und 40), wie er die Coronis erschießt (B. XXX, 44); zu dem Bild mit Laomedon sind alle drei Figuren einzeln vorbereitet (B. XXX, 41, 42, 43), zu dem Midasbild der König (B. XIII, 42) und der spielende Marsyas (B. XIII, 36), zu dem Bild Apollo und die Zyklopen der mit ausgestreckten Armen fliehende Zyklop (B. XXX, 34), zu dem Schindungsbild der Satyr, der links von Marsyas kniet (B. XXX, 37),

und der Hirte, der von rechts her mit mitleidiger Gebärde zusieht (B. XXX, 46), etc. Diese Zeichnungen stimmen entweder mit der Ausführung gänzlich überein und fixieren mit den leichten und doch klaren Kohlenstrichen, die für Domenichino charakteristisch sind, die endgültige Konzeption; oder sie zeigen diese noch im Werden und weichen in beträchtlichen Zügen von den Fresken ab. Der Marsyas des Midasurteils hat nach der hier (Abb. 2) als Beispiel wiedergegebenen Zeichnung kaum mehr Änderungen erfahren; dagegen ist die Zeichnung zu dem Zuschauer bei der Bestrafung des Marsyas eine richtige Modellstudie, die wohl die definitive Haltung ziemlich trifft, aber sonst in Typus und Gewandung des Dargestellten das abgezeichnete Vorbild, vielleicht irgend einen Burschen des Ateliers, noch nicht in den zartfühlenden Jüngling des Freskos idealisiert hat.

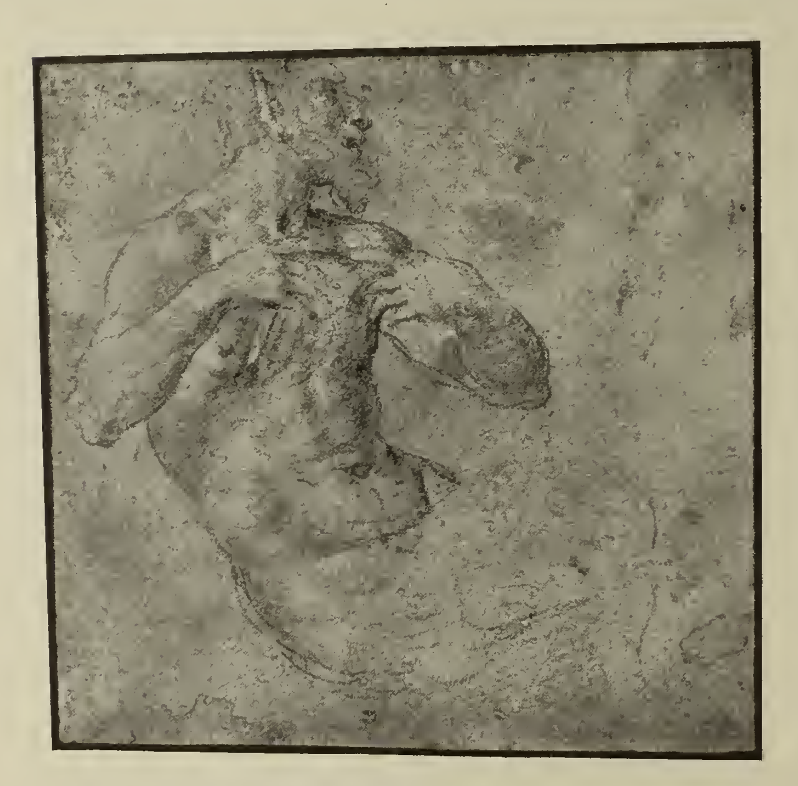


Abb. 2. Domenichino, Marsyas, Zeichnung. Windsor, kgl. Schloß.

Der starke und ins einzelne gehende Anteil Domenichinos an der Ausführung dieses Bilderkranzes steht somit außer Zweifel; wie er sich um die Gesamtanordnung bemühte, könnte ein Dekorationsentwurf zeigen (Windsor B. XXXI, 2; Abb. 3), der zwar mit der Gestaltung des Apollosaales nicht ganz übereinstimmt, aber doch ein gutes Beispiel ist, wie sich der Künstler um diese Zeit eine solche Dekoration dachte; die Auflösung der Decke in ein durchbrochenes, von Weinlaub durchzogenes Lattenwerk, in dem man spätantike Motive anklingen sehen möchte, und das Verhältnis der landschaftsreichen Bildfelder zur Wand lassen diesen Entwurf dem Saal in Frascati näher stehend erscheinen als einer der anderen Dekorationen, an denen Domenichino um diese Zeit sonst beteiligt war. Das System stammt von den Carracci her, die es schon in Bologna in den Palazzi Fava und Magnani, dann im größten Stil im Palazzo Farnese in Rom angewendet hatten; die Schüler hatten es im Palazzo Verospi und im Landschloß des Marchese Giustiniani in Bassano de Sutri weitergeführt. Aber überall überwog bei diesen Dekorationen, die Wände und Decke zu einer flüchtigen Scheinarchitektur zusammenschlossen, das figurale Element; Erinnerungen an Michelangelo, der Schule durch Pellegrino Tibaldi überliefert, lebten in dieser anthropozentrischen Auffassung fort.

Im Aldobrandinisaal ist das menschliche Element zum erstenmal auf ein geringeres Maß gebracht; dem ländlich-heiteren Charakter der Villa ist durch das Vorwalten des Landschaftlichen Rechnung getragen, Mensch und Natur wachsen zur Einheit zusammen.

Hierin liegt das Neue, das Domenichino in diesem Saal geschaffen hat. Die Elemente auch hiezu konnte er in der Schule seines Meisters finden; Annibale Carracci hat in seinen Landschaftsbildern den Menschen mit der umgebenden Natur als einheitlichen Ausschnitt gesehen, aus Fluß, Berg und Baum, aus Bauwerken und menschlicher Staffage ein lebensvolles, stark empfundenes Ganzes gebildet. Die schöne Flußlandschaft in Berlin, die Jagd im Louvre, die zahllosen, zum Teil nur in alten Stichen erhaltenen Zeichnungen zeugen von einer neuen Auffassung, in der sich eine zuerst in der venezianischen Kunst durchgedrungene neue Grundstimmung mit den typischen Motiven verband, die die niederländische Malerei durch Wanderkünstler und Stiche



Abb. 3. Domenichino, Dekorationsentwurf, Zeichnung.
Windsor, kgl. Schloß.

auch in Italien eingebürgert hatte. Aber immer handelte es sich hier um Landschaften, in denen die Staffage wesentlich zurücktrat und nur die Stimmung zu verdeutlichen helfen sollte; am ehesten behaupten in den sechs Lünetten im Palazzo Doria in Rom, in deren Ausführung sich Annibale mit Albani und Domenichino geteilt hatte, die dargestellten Szenen aus der Heilsgeschichte ihre selbständige Bedeutung. In Frascati übertrug Domenichino das hier Gelernte auf die Mythologie und ins Fresko, wo der Mensch bisher unbestritten geherrscht hatte; aus den Anregungen seiner Schulung und der dekorativen Landschaftsmalerei, wie die Bril und andere Niederländer sie betrieben, schuf er einen neuen Idyllenstil, der für die Ausbildung der klassischen Landschaft bei Poussin eine wichtige Vorstufe bildet.

Diesen idyllischen Charakter, der Menschen und Landschaften zu einer heiteren Harmonie verbindet, hat Domenichino so stark festgehalten, daß der epische Gehalt

der dargestellten Szenen nicht selten darunter leidet; Mord, Streit und Frauenraub wird unter den Händen unseres Künstlers zur harmlosen Tändelei einer unschuldvollen Hirtenwelt. Wie lahm wirken alle Kampfszenen, wie spielend verfolgt Apollo die schöne Nymphe, wie ist in der Bestrafung des Marsyas alles in Sanftmut aufgelöst; alles ist gerührt und voll Mitgefühl, der unglückliche Satyr selbst ist wie wehmutsvoll hingegossen und dem schindenden Apollo glaubt man die Grausamkeit nicht recht, obwohl seine sachgemäße Stellung und Geste dem entsprechenden Medaillon in der Galerie Farnese getreulich nachgebildet sind.

Diese undramatische liebenswürdige Auffassung der mythologischen Erzählungen, die dem Charakter Domenichinos so sehr entspricht, bestimmt die ganze Durchführung dieser gemalten Idyllen. Das Verhältnis der Figuren zur Landschaft gibt den Grundton an; keines herrscht über das andere und in naiver Überdeutlichkeit folgen die Linien der Bodengestaltung dem figürlichen Aufbau. Der bewachsene Hügel hinter Cyparissus wiederholt die Silhouette, die den Jüngling und den Hirsch neben ihm umschließt; jäh fällt der Abhang ab, wo Apollo zu Coronis herabschießt; in großem Rahmen umfaßt der Berg im Hintergrund den Wettkampf vor König Midas, dessen Haupt, von zwei Baumstämmen gerahmt, allein den Kamm des vorderen Hügels überschneidet. Auf dem Breitbild mit der Schindung des Marsyas ist diese gewollte Harmonie noch augenfälliger: die beiden Nymphen und der kauernde Satyr bilden eine Parallele zu dem sanften Geländeabfall, der in den Körper des Marsyas ausläuft; alle Linien der linken Bildhälfte führen abwärts, während auf der anderen Seite die drei parallel gerichteten Arme Apollos und der Nymphe den Blick ungefähr zur gleichen Stelle lenken, wohin von links der ausgestreckte Arm des Satyrs weist. Der ganze Aufbau wirkt, obwohl sich die Köpfe der Beteiligten nahezu in gleicher Höhe halten, sehr stark wie eine mit der Spitze nach unten gerichtete Pyramide; alle Linien laufen am entscheidenden Punkt zusammen, wo das strafende Messer ansetzt. Das dichtverflochtene Gewirke dieses pointierten Aufbaus schließt die hochgetürmte Landschaft ernst zusammen; wo sie rechts hinten ins Freie sich verläuft, steht vorn, von den Akteuren des Dramas durch einen breiten Einschnitt getrennt, ein junger Hirt und hebt in mitleidigem Schauder die Hand; er ist der unbeteiligte Zuschauer, ein Stück antiken Chors, Vertreter des Künstlers, der zu dem Greuel, den er schildern muß, abwehrend Stellung nimmt.

Ebenso durchdacht sind auch die anderen Kompositionen; wie Midas mit den beiden Wettbewerbern zu einer Einheit zusammengebunden ist, wie durch die beiden Gesten des Königs und Apolls der fruchtbare Moment der Erzählung — Mißurteil und Bestrafung — scharf hervorgehoben ist, ist ein wahres Schulbeispiel klassischer Komposition; alle akademischen Richtungen haben hier Belege ihrer eigenen Bestrebungen finden können. Wie später Poussin, der auch gelegentlich in die Überdeutlichkeit der Pantomime verfällt, ermangelt auch Domenichino der eigentlichen dramatischen Zündkraft, die der unaufhörlichen Unterstützung durch den Verstand entraten kann; aber während Poussin in der heroischen Größe seines Sinnes doch den Ton gewaltigen Geschehens trifft, gewissermaßen den Hintergrund schafft, von dem es sich abhebt, bedarf Domenichinos idyllisches Temperament des steten Rückhalts besonnener Überlegung noch mehr. Wenn sein Apoll die Zyklopen bekämpft, wie viel fehlt ihm zur furchtbar strafenden Gottheit! Aber der Fels, der hinten in raschem Anstieg gegen die jähe Wand anrennt, deren entgegengesetzte Richtung die Baumstämme darauf noch betonen, gibt seiner Verfolgung die Energie, die ihr von innen her versagt ist; und wenn er Daphne ohne allzustürmische Begier nachjagt, so eilt er doch flüchtigen Fußes dahin, während das Mädchen durch die entgegenspringende Rasenecke, durch das Wenden des Kopfes

und durch das Ausstrecken der Arme nach verschiedenen Richtungen im Laufe stockend erscheint; schon faßt der Gott seine Beute, wenn sie ein höheres Geschick nicht in den immergrünen Lorbeer entrückt.

Das Thema der verfolgten Frau ist in der zeitgenössischen Kunst sehr beliebt; wenn man an seine Fassung durch Annibale Carracci denkt, z. B. eine schöne Louvrezeich-







Abb. 4. Apollo tötet den Python.

Abb. 5. Des Orpheus Kopf und Lyra im Hebrus treibend.

Stiche von Barrière nach Domenichino.

nung (7177), die von Charles Massé gestochen worden ist, wird einem der Unterschied erst voll bewußt. Bei Annibale beherrschende Figuren, Kraft, Leidenschaft, Drama; bei Domenichino Gestalten in der Landschaft, Sanftmut, Lieblichkeit, Idylle. Wahrlich, wir hatten uns alle die Götter größer gedacht; aber wir konnten uns die holde Maien-blüte eines goldenen Zeitalters nicht angemessener vorstellen.

Dieser Eindruck wird durch die Farbengebung wesentlich unterstützt; die kühlen lichten Farben, die Domenichino auch sonst bevorzugt, sind hier zu einer ganz kurzen

Skala zusammengezogen. Wald und Wiese, Hügel und Erdreich beherrschen den Eindruck und auch bei den Menschen und ihrer Gewandung sind alle Farbtöne vermieden, die sich zu heftig aus dem Silberschimmer der Vegetation herauslösen würden. Braun, Gelb, Grün, alles ins Grau spielend, werden mit Vorliebe angewendet; stark aufgehelltes Weinrot oder Rosenrot, mit Weiß gehöhtes Violett sind die kräftigsten Farben, die vorkommen; matt schimmert unter der spärlichen Gewandung dieser mythischen Welt der bleiche Ton der Leiber. Auch in der Farbe sind diese Gestalten ein Stück der Natur, die sie umfängt; nicht nur die Halbtierwelt der Satyren atmet dieses vegetative Leben; auch der weißverhüllten Daphne, an der nur das rote Gürtelband blinkt, dem Cyparissus in seinem gelbvioletten Kittel glauben wir gern, daß sie in die Landschaft rings um sie untertauchen werden.

* * *

Seit Jahren sind die Fresken von dem Platz geschieden, mit dem sie durch Bestimmung und Auffassung unlöslich verwachsen schienen; 1892 wurden sie in Rom verkauft (s. Archivio stor. dell'Arte 1892, 143) und nach Wien gebracht. Sechs von ihnen schmücken den Antikensaal des Palais Lanckoroński, zwei sind an anderer Stelle des Palastes untergebracht (Taf. XXVI—XXXII); zwei — Apoll den Python tötend und das Orpheusbild — sind verschollen und nur in den guten Stichen erhalten, die Barrière 1647 von der ganzen Serie angefertigt hat (Abb. 4, 5). Auch Landon hat die ganze Folge in seinen Vies et oeuvres des peintres les plus célèbres (Paris 1803) in kalten Umrißstichen wiedergegeben.

* * *

Mit welchen Gefühlen mag Domenichino ein Vierteljahrhundert nach seiner Vollendung vor seinem Jugendwerk gestanden sein? Vielleicht empfand er, von Lebensstürmen und widrigen Geschicken herumgeworfen, den heiteren Schimmer einer jugendfrischen Welt um so stärker und gab sich willig den schmerzlich-süßen Erinnerungen hin, die diese Idyllen mit seinen eigenen Jugendhoffnungen verbanden. Eine verwandte Stimmung klingt auch in uns an, wenn wir aus der Wirrnis unserer Zeit vor die liebliche Vornehmheit dieser Malereien treten; ein Abglanz von all dem, was in glücklicheren Tagen uns lieb und heilig war, grüßt uns aus ihnen, ein Schatten zerbrochener und verschütteter Schönheit hat sich in diesen Saal gerettet, der — wie einst in Frascati — dem Gott der Poesie geweiht ist. Von der Wand spricht uns das schöne Motto von damals an:

«Huc ego migravi musis comitatus Apollo
Hic Helicon, Delphi hic, hic mihi Delos erit.»

Hans Tietze.



Domenichino, Die Schindung des Marsyas.

Fresko aus dem Kasino der Villa Aldobrandini in Frascati.





Domenichino, Der Wettkampf des Apollo mit Marsyas.

Fresko aus dem Kasino der Villa Aldobrandini in Frascati.





Domenichino, Der Raub der Rinder des Admet.

Fresko aus dem Kasino der Villa Aldobrandini in Frascati.





Domenichino, Apollo, Neptun und König Laomedon mit dem Plane der Mauern von Troja.

Fresko aus dem Kasino der Villa Aldobrandini in Frascati.







Domenichino,

Cyparissus, in eine Zypresse verwandelt. Apollo tötet die Nymphe Coronis.

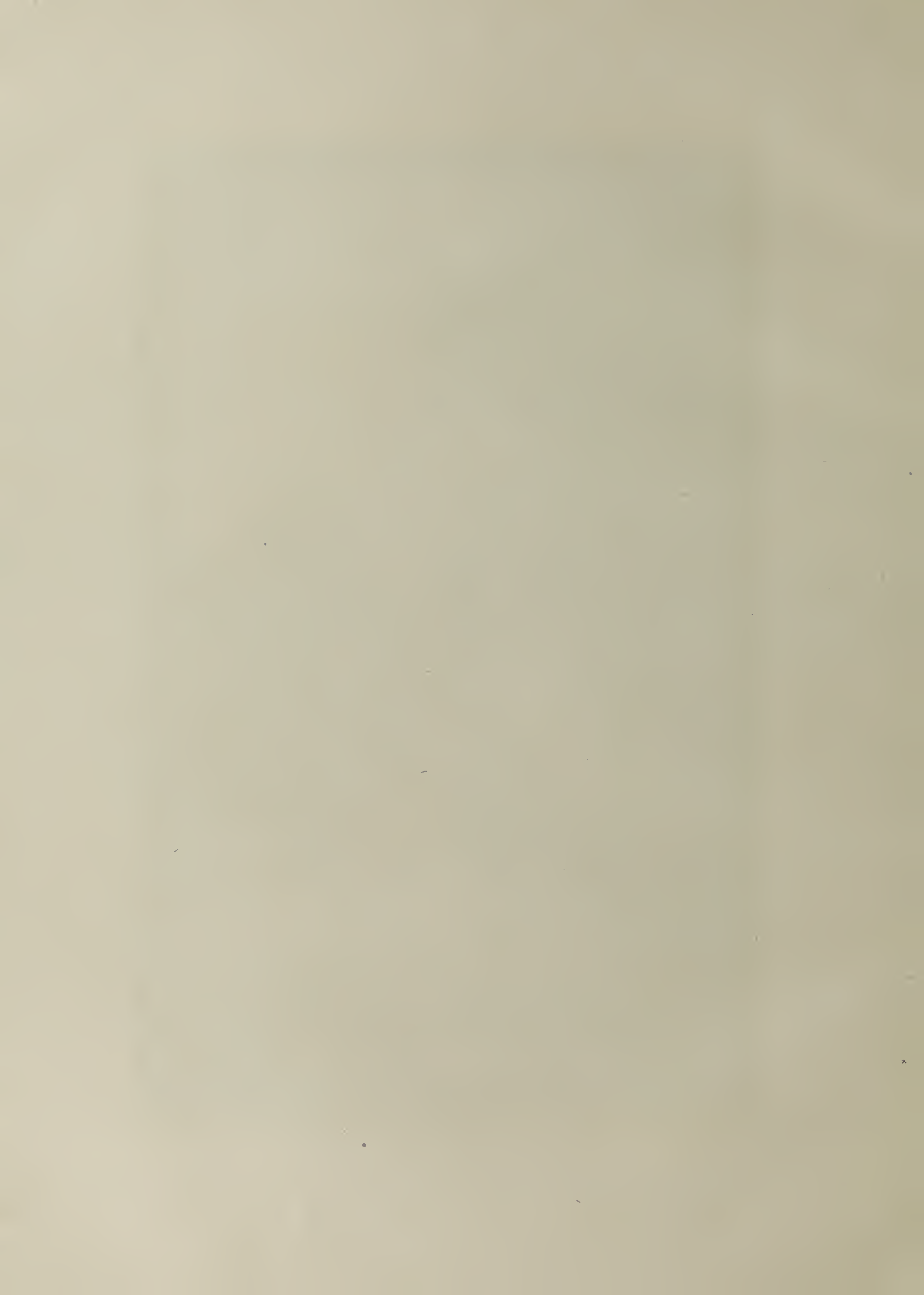
Fresken aus dem Kasino der Villa Aldobrandini in Frascati.





Domenichino, Apollo und Daphne.

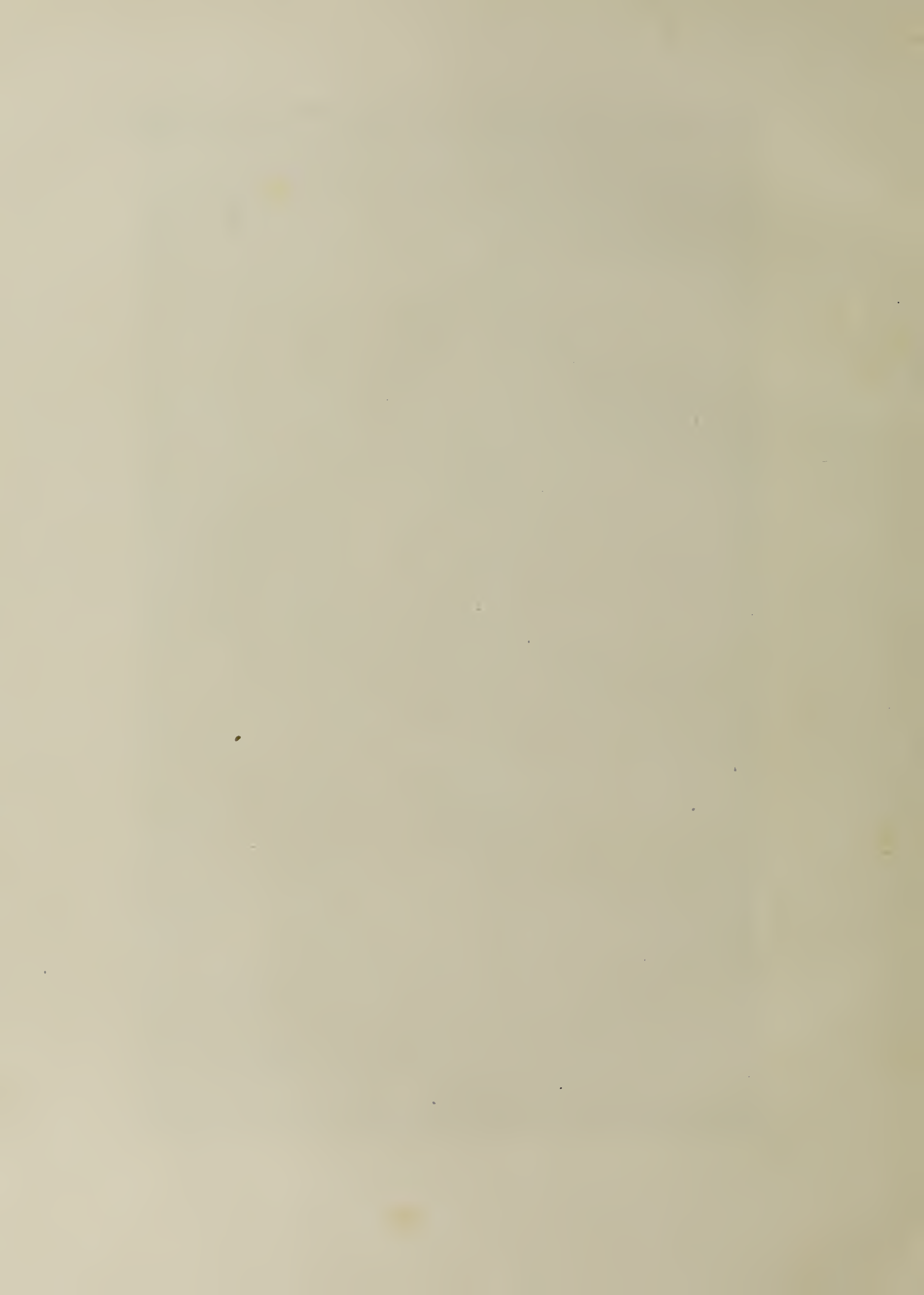
Fresko aus dem Kasino der Villa Aldobrandini in Frascati.





Domenichino, Apollo und Daphne.

Fresko aus dem Kasino der Villa Aldobrandini in Frascati



EINIGE NACHBILDUNGEN DER PUTTEN VOM SATURNUS-THRONE IM MUSEO ARCHEOLOGICO ZU VENEDIG.

Dem Putto hat Florenz durch Donatello und Luca della Robbia neues Leben geschenkt. Rasch fand in der neuerwachten Kunst dieses anmutige Element Verbreitung. Bald war auch seine eigentliche Abstammung, die Antike, vergessen und bald schuf er sich, aus dem Leben heraus, selbständig eine feste Stellung. So wurde die Darstellung des Kindes zu einem unentbehrlichen Bestandteil des sich nun auf antiker Basis entfaltenden Naturalismus.

Diesem ausgesprochenen Produkte des Florentiner Geistes räumte die moderne Forschung die ihm gebührende Stelle in der Kunstgeschichte ein, ja sie gestattete ihm sogar, über alle Kameraden, die in den verschiedensten Teilen Italiens das Licht des Tages erblickten, eine Art Hegemonie auszuüben. Und so kam es, daß die florentinische Abstammung, respektive Donatellos Vaterschaft, auf Produkte ausgedehnt wurde, die in Wirklichkeit keine Filiation des florentinischen Naturalismus waren sondern direkt von antiken Bildwerken abstammten. Damit soll aber nicht bestritten werden, daß Donatellos Ansporn auch für diese maßgebend gewesen ist. Es waren Donatello und seine Schule, die den Oberitalienern, im Mailändischen wie im Venezianischen, die Augen für neue Probleme öffneten, deren Wurzeln in der Antike lagen. Donatellos Werke in Padua, in unserem speziellen Falle die musizierenden Putten am Santo-Altar, waren von tiefgehendem Einfluß für die nachkommende oberitalienische Generation. Indirekt lenkten sie aber die Aufmerksamkeit auf die Antike hin. Sehr bald gewann der Oberitaliener Sinn und Verständnis für die eigentlichen künstlerischen Vorfahren des neuen toskanischen Geschlechtes und gerade das gelehrte Padua war es, das sich an die Spitze der neuen Bewegung in Oberitalien stellte. Die archäologisierende Tendenz im Studium der Antike herrschte hier vor. Nicht als Regenerator einer neu zu schaffenden Kunst sondern als Vorratskammer und Vorlage für figurale und ornamentale Elemente wurde sie herangezogen, das Einzelstück, das Detail mit einer Gewissenhaftigkeit nachgebildet, die mehr der Analyse eines Gelehrten als der freien Synthese einer Künstlernatur entsprach. An Urbeispielen fehlte es hier nicht: der Boden um Venedig war reich an Überresten der antiken Welt und der Sammlersinn daselbst früher wie irgendwo anders entwickelt. Schon 1335 hören wir von einem Trevisaner Bürger, Oliviero Forzetta, der sich in Venedig eine Sammlung anlegen wollte. Und was dann die Patrizier der rasch reich gewordenen Lagunenstadt in ihren Palästen an Kostbarkeiten zusammengebracht hatten, erfahren wir aus Marc Antonio Michiels Aufzeichnungen ausführlich genug, um uns ein Bild von der Sammeltätigkeit in der Renaissance Venedigs machen zu können.

Die Prämissen zu einer wirksamen Renaissance-Entfaltung waren also auch hier vorhanden. Der Toskaner fühlte sich aber noch als Nachkomme, somit als Bestandteil der antiken Welt, während der Venezianer zu stark an seine mittelalterliche Entwicklung, die ja zu seiner Kraft und Größe beigetragen hatte, gebunden war, — er sah mit berechtigtem Stolze auf diese Entwicklung zurück — um der Prätension, von den alten Römern abzustammen, bedingungslos zu huldigen. Die Antike wurde hier verhältnismäßig spät zur Modesache. Schlummernde Kräfte bedurften erst des toskanischen Impulses. Die Renaissance wurde vor allem Sache der Gelehrten. Von Padua aus verbreitete sich Donatellos Einfluß, durch seine langjährige Anwesenheit bedingt, zugleich aber auch das Interesse für die Antike über das ganze Dominium der Serenissima. Der Naturalismus von Donatellos späteren Jahren wurde bald durch die direkte Nachahmung der Antike überwunden, eine Nachahmung, wie sie der Toskaner nicht kannte; denn dieser hatte so-

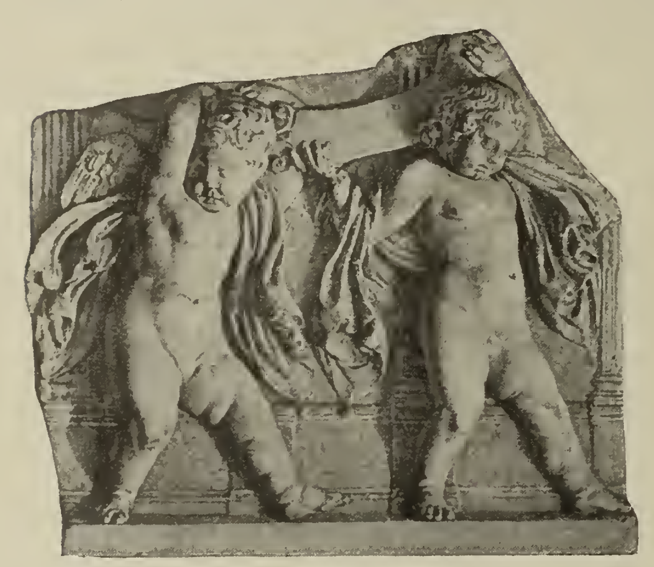


Abb. 1. Relieffragment vom Thron des Saturnus.
Venedig, Museo archeologico.



Abb. 2. Bronzeplakette mit einem Zug spielender Amoretten.
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.

gleich verstanden, die Werte der Antike in die eigene Formensprache umzuwerten, während der Oberitaliener enger an dem Vorbild haften blieb. Es ist nicht unwichtig zu bemerken, daß Venedig in der Renaissance die Stätte war, wo die meisten Fäl-

schungen nach der Antike für den Kunsthandel verfertigt wurden. Noch heute sind die Gelehrten nicht einig, ob der verzierte Säulenschaft eines Weihwasserbeckens in S. Marco (von dem noch später die Rede sein wird) ein Werk der Antike oder der nachahmenden Renaissance ist.

Zu den ältesten Denkmälern antiker Monumentalkunst, die uns in Venedig überliefert sind, gehören zwei Fragmente vom Thron des Saturnus, die heute im Museo archeologico des Dogenpalastes aufbewahrt werden. Sie stammen aus Ravenna, wo im Chore von S. Vitale ein ähnliches Puttenrelief mit dem Thron des Poseidon noch heute sich befindet. (Eine Replik des vollständigen Thrones des Saturnus ist im Besitze des Louvre.) Schon 1335 waren sie in Venedig. «Quatuor pueri de Ravenna lapidei qui sunt tagliati Ravenne in Sancto Vitale» werden sie genannt. Sie waren an den Häusern am Ausgang der Frezzaria am Markusplatz eingemauert. Als diese 1532 abgetragen wurden, beauftragte die Signoria ihren offiziellen Architekten Jacopo Sansovino, sie für die neue Libreria, die er erbauen sollte, zu verwenden. Doch dazu kam es nicht. Die Reliefs fanden in der Miracoli-Kirche Aufstellung, wo sie 1581 Francesco Sansovino folgendermaßen beschreibt: «... i putti di marmo collocati sotto l'organo, furono di mano dell'antico Prassitelle, et portati a Venetia dalla città di Ravenna molt'anni sono.» Im Jahre 1811 wurden sie von da abgenommen und dem Museo archeologico überwiesen. Selbstverständlich ist der von Francesco Sansovino genannte Praxiteles nur ein Produkt prahlerischer Übertreibung, ein Deckname, der aber die außerordentliche Qualität dieser Stücke zum Ausdrucke bringt. Diese in parischem Marmor ausgeführten Skulpturen werden von der modernen archäologischen Forschung dem Zeitalter des Augustus zugeschrieben. Dargestellt sind je zwei nackte geflügelte Putten, welche die Sense des Saturnus tragen (Abb. 1).



Abb. 3. Bronzeplakette mit dem Triumph Amors.
Wien, Estensische Kunstsammlung.

Nun spielt namentlich einer dieser Putten in der Renaissance eine ganz merkwürdige und außergewöhnliche Rolle. Wie der kapitolinische Dornauszieher, eine Antike, die auch durch das Mittelalter erhalten blieb und in der Renaissance in den verschiedensten Materialien kopiert, variiert, ja sogar parodiert wird, gewinnt auch diese Kindergestalt eine unerwartete Bedeutung. Kaum



Abb. 4. Weihwasserbehälter.
Venedig, S. Marco.

von einer zweiten Antike lassen sich in Oberitalien so viele Nachbildungen aufzählen wie von dieser. Woran das liegt, was an diesem in einer komplizierten Stellung wiedergegebenen Putto die Künstlerwelt interessierte und zur Nachbildung reizte, ist für uns heute schwer zu sagen. Doch die Tatsachen bestehen und ich will gleich hier einige mir geläufige Beispiele anführen.

In der gräflich Lanckorońskischen Sammlung zu Wien befindet sich die kleine Marmorfigur eines Amor (Taf. XXXIII), die in die kunstgeschichtliche Literatur unter dem Namen des Agostino di Duccio Eingang gefunden hat. Daß sie direkt dem Fragment des Saturnus-Thrones entnommen wurde, ist bisher nicht festgestellt worden. Ein völlig nackter geflügelter Putto, neben einem Baumstumpf stehend; die Linke hält er auf den Bogen gestützt, der rechte Arm ist unmotiviert erhoben und hinter das Haupt gelegt. Die Beine hält er gespreizt, wobei das rechte auf einem Delphin (?) ruht. Das dickwangige Gesicht ist linkshin, der Blick nach oben gerichtet, das leicht gelockte Haar an der Seite geteilt. Die direkte Abhängigkeit vom Putto des Saturnus-Reliefs ist auf den ersten Blick zu erkennen: die Stellung der Beine, die Wendung der Brust, vor allem aber der erhobene rechte Arm, der auf dem antiken Relief berechtigt ist, verraten deutlich genug die Quelle, aus der unser Renaissancekünstler das Motiv schöpfte. Nur der Kopf zeigt Abweichungen auffälliger Art, die vielleicht genügend sein könnten, aus ihnen heraus die Künstlerindividualität zu bestimmen.



Abb. 5. A. Lombardi, Relief (Ausschnitt).
Padua, Cappella del Santo.

Eine Bronzeplakette, die durch ihre Größe fast als Bronzerelief angesprochen werden kann, im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin, einen Zug von spielenden Amoretten darstellend (Abb. 2), reproduziert beide Putten des einen Saturnus-Reliefs. Doch nicht die Blitze des Zeus tragen sie hier sondern querüber einen dritten nackten Putto. Die Wiedergabe ist präziser, sklavischer als beim Amor der Sammlung Lanckoroński; denn auch die Köpfe entsprechen vollkommen jenen des Relieffragments.

Eine zweite Plakette, die sicher von derselben Hand herstammt und in mehreren Exemplaren bekannt ist (hier [Abb. 3] wird jenes der Estensischen Kunstsammlung in Wien reproduziert), zeigt den Triumph Amors: Ein rundes Relief, auf dem fünf Putten eine Schale emporhalten, aus deren Mitte eine Kugel zwischen Füllhörnern emporwächst. Auf ihr steht mit verbundenen Augen Amor und richtet seinen Bogen auf eine weibliche Figur, die links durch die Luft entflieht. Wie auf der ersten Plakette, so sind auch hier die zwei bekannten Putten getreu dem venezianischen Relief nachgebildet.

Die Nachbildung dieser Plakette links am berühmten Portal des Palazzo Stanga, das aus Cremona in den Louvre gewandert ist, ist bekannt und kommt für uns, da es sich um eine deutliche Verwendung der Plakette handelt, nicht so sehr in Betracht. Es sei nur bemerkt, daß hier nur die Putten, nicht die Schale mit der Amorfigur wiedergegeben sind und daß diese deutlich ihre Provenienz von der Plakette, nicht vom Relief

in Venedig erkennen lassen. Das Portal des Palazzo Stanga gilt ja als Musterbeispiel für die Plakettenverwendung in der Monumentalskulptur Oberitaliens!

Auf dem Fuße eines Weihwasserbehälters in S. Marco zu Venedig (Abb. 4) be= gegnen wir wiederum einem der Putten des Saturnus=Reliefs, und zwar jenem, welcher der Lanckorońskischen Figur Modell gestanden ist. Es ist ein runder, von Löwen= tatzen getragener Schaft, dessen breiteren Unterteil ein Delphinenfries ziert. Auf ihm ruht ein Zylinder, der rundherum mit nackten, das obere Gebälk tragenden Putten geschmückt ist. Hier treffen wir sofort unseren Bekannten wieder, in der Stellung der Beine getreu der antiken Skulptur nachgebildet, die Arme aber verändert, der neuen Funktion des Tragens angepaßt.

Dieser Putto kehrt auch auf dem Relief wieder, das Antonio Lombardi im Jahre 1505 für die Cappella del Santo in der Antonius=Kirche zu Padua vollendet hatte. Die Szene stellt das Wunder an dem Kinde vor, das, der Sprache vorzeitig mächtig, den Namen seines Vaters bezeugt und dadurch die Ehre der verleumdeten Mutter rettet. Rechts auf diesem Relief, abseits von der eigentlichen Handlung, ist eine Frau in der Gestalt einer antiken Matrone und neben ihr ein nacktes Kindlein dargestellt, das in der erhobenen Rechten einen Apfel hält (Abb. 5). Hier tritt das bekannte Putten= motiv, zwar leicht variiert, dennoch aber erkennbar wieder zutage. Die Stellung der Beine, die Wendung des Brustkastens und der erhobene rechte Arm sind beibehalten worden. Da die Funktion des Tragens hier schwer darzustellen war, half sich der Künstler dadurch, daß er dem Kinde in die erhobene Rechte einen Apfel legte. Die Wendung des Kopfes, der nach oben der Mutter zu gerichtete Blick und der gesenkte linke Arm nähern dieses Kind dem Putto der Sammlung Lanckoroński. Doch die Behand= lung der Haare ist eine andere und entspricht eher jener der Putten des antiken Prototypes.

Eine Bronze des Museo Nazionale zu Florenz (Bode, Bronzestatuetten II, CLIII), einen Putto, der auf dem Kopfe eine Amphore trägt, darstellend, kann, obwohl in manchen Teilen schon abweichend, im Motiv ebenfalls auf die hier besprochene Antike zurückgeführt werden. Man kann hier nur von einer Wiederholung zweiter Hand sprechen, was auch mit der verhältnismäßig späten Entstehungszeit des Stückes (Bode versetzt es nach Florenz um 1550) im Einklang steht. Unter den Handzeichnungen der Pinacoteca di Brera in Mailand befindet sich ein dem Venezianer Battista Franco († 1561) zugeschriebenes Blatt mit einer bacchischen Szene: Putten tragen einen alten Faun. Auch hier begegnen wir dem bekannten Putto des Saturnus=Reliefs wieder.

An einer ziemlich beträchtlichen Zahl von Skulpturen und Plastiken konnten wir den direkten Einfluß einer antiken Skulptur wahrnehmen, die sich in Venedig befand, als die angeführten Stücke entstanden. Schon dieser Umstand legt die Vermutung nahe, in dieser Stadt den Ort für alle Wiederholungen zu suchen. Tatsächlich finden wir in Venedig selbst auf dem Weihwasserbecken von S. Marco den bekannten Putto wieder und ein venezianischer Künstler, Antonio Lombardi, hat diesen auf seinem Santo=Relief wiederholt. Allerdings wurde der Säulenschaft zum Weihwasserbecken einst für antik gehalten. Dies ist aber irrig, denn er entstammt der Werkstatt des Pietro Lombardi und dürfte bereits in den achtziger Jahren des Quattrocento vollendet gewesen sein. Nicht das erste Mal werden hier Werke der alten Lombardi=Bottega, namentlich wenn sie wie dieses hauptsächlich ornamentalen Charakters sind, mit ihren antiken Vorlagen verwechselt. Die Wiederholung des Putto vom Saturnus=Thron spricht allein schon, abge= sehen von einer Fülle von bezeichnenden Einzelheiten, für eine Arbeit der Renaissance.

Die zwei Plaketten, das Unikum des Kaiser Friedrich=Museums mit den spielenden Amoretten und das häufig vorkommende runde Relief mit dem Triumph Amors, werden

keinem Geringeren als Donatello zugeschrieben. Der Berliner Plakettenkatalog setzt jene
mit den spielenden Amoretten um das Jahr 1435 an. Bode zuerst (Jahrbuch der kgl.
preußischen Kunstsammlungen V, 42), dann Molinier (Les plaquettes I, Nr. 77) haben
das Stück der Donatello⸗Schule zugeschrieben, was bei der stilistischen Behandlung der
Putti plausibel und berechtigt war. Doch «Donatello⸗Schule» ist ein dehnbarer Begriff:
er gilt für die Toskana wie für Oberitalien. Und wenn wir die Putten betrachten,
welche die Pilaster im Presbyterium der Cappella Colleoni zu Bergamo zieren und der
Bottega des Giovanni Antonio Amadeo angehören, so werden wir zumindest denselben
Verwandtschaftsgrad feststellen können, der unsere zwei Bronzeplaketten mit gesicherten
Werken Donatellos verbindet. Ich will hier nicht behaupten, daß die zwei Plaketten
von Amadeo herstammen; doch die bewußte Entlehnung von der Antike und die
stilistische Verwandtschaft mit Werken des Amadeo⸗Kreises machen es wahrscheinlich,
daß wir es auch hier mit oberitalienischen Produkten zu tun haben. Daß Donatellos
Geist darüber schwebt, braucht nicht besonders hervorgehoben zu werden: ohne ihn
wäre von Seiten des oberitalienischen Künstlers nie die Entlehnung von der Antike zu⸗
stande gekommen.

Und nun zum Stücke der Sammlung Lanckoroński. Der Name des Agostino di
Duccio, unter dem Pointner (Die Werke des florentinischen Bildhauers Agostino di Duccio)
diesen Amor veröffentlichte, hat viel Ansprechendes für sich. Man vergleiche diese
Figur mit den kränzetragenden Putten am Sockel des rechten Pfeilers der Sakraments⸗
kapelle im Tempio Malatestiano zu Rimini und man wird nicht geringe Übereinstim⸗
mungen, namentlich in der Behandlung des Kopfes und der Haare feststellen können.
Daß Agostino di Duccio, aus Florenz verbannt, sich 1446 in Venedig aufgehalten hat,
ist dokumentarisch überliefert. 1448 war er bereits in Rimini. Es ist wohl möglich, daß
dieser interessante Künstler in Venedig die Reliefs vom Saturnus⸗Throne gesehen, stu⸗
diert und sie dann in Rimini verwendet hat.

Agostino di Duccio spielt aber keine unwesentliche Rolle in der Entwicklung der
Renaissanceskulptur Venedigs. Es wurde noch nie darauf hingewiesen, daß manche
Reliefs des Antonio Lombardi direkt auf ihn und seine so charakteristischen Werke im
Tempio Malatestiano zurückzuführen sind. Ich möchte nur auf die Sockelreliefs am Grab⸗
mal des Dogen Andrea Vendramin in SS. Giovanni e Paolo zu Venedig aufmerksam
machen, die Antonio in Gemeinschaft mit seinem Bruder Tullio während der neunziger
Jahre des XV. Jahrhunderts ausführte. Sowohl in der Figur der Judith als auch in der
der Minerva ist deutlich der Stil des florentinischen «fuoruscito» zu erkennen. Betrachtet
man aber die zwei nackten Putten, die den Sockel der Minerva halten, so wird man
fast geneigt, die Amorfigur der Sammlung Lanckoroński Antonio Lombardi zuzuschreiben.
Die Übereinstimmungen, auch in der Haarbehandlung, könnten jeden dazu zwingen,
der den Einfluß Agostinos auf die venezianischen Bildhauer nicht kennt. Um aber die
sichere Überzeugung zu gewinnen, daß ein derartiger Einfluß sich nicht nur auf die
Lombardi beschränkt hat, genügt ein Blick auf jene Reliefs mit musizierenden Engeln
und mit Putten, welche die Marterwerkzeuge Christi halten, in SS. Gervaso e Protasio
zu Venedig, die zur Konstruktion eines «Meisters von San Trovaso» geführt haben
und in denen Adolfo Venturi sogar ein Frühwerk des Agostino di Duccio erblicken
zu können glaubt.

Daß sich aber Agostino Werke der Antike auch sonst zur Vorlage genommen hat,
wurde von Franz Winter im «Fünfzigsten Programm zum Winckelmannsfeste» deutlich
genug dargetan.

Leo Planiscig.



Agostino di Duccio, Amorstatuette.



DIE LAOKOONGRUPPE UND DIE BAROCKKUNST.

Es ist eine feststehende Tatsache, daß keine zweite Antike in der italienischen Kunst des XVI. und der zwei folgenden Jahrhunderte sich einer solch großen Beliebtheit erfreute wie die Laokoongruppe. Sie war so recht das, was man unter einer Antike verstand. Und sie behauptete diese Stelle, bis vor ungefähr hundert Jahren in den Elgin marbles große griechische Originale der Blütezeit nach dem civilisierten Europa kamen und den staunenden Augen der Künstler und Kenner zum ersten Male klar wurde, was man so recht unter griechischer Kunst zu verstehen habe. Der länger als der Laokoon bekannte Apollo vom Belvedere, der machtvolle Torso vom Belvedere und andere gleichfalls frühbekannte antike Skulpturen übten bei weitem nicht die gleiche Anziehungskraft wie die Gruppe der drei rhodischen Künstler aus, der überdies noch das äußerst seltene Glück zuteil wurde, sozusagen gleich nach dem Funde erkannt und mit den Schriftquellen identifiziert zu werden. Sie war das immer und immer wieder zum Studium und zur Nachahmung reizende Schulbeispiel, nach dem man zeichnete, in Kupfer stach, in Holz schnitt, in Ton oder Wachs modellierte, in Stein schuf oder in Bronze goß.[1]) Im Gegensatze hiezu scheint es fast, als ob das «opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum» in antiker Zeit wenige Repliken hervorgerufen habe; denn man kennt bis jetzt nur zwei sichere Replikenreste, und zwar eine kleine miniaturartige des Kopfes des Vaters[2]) und den rechten Arm des Laokoon von einer etwa um ein Neuntel kleineren Replik,[3]) auffallend genug für eine solche Glanzleistung, die in dem von den prächtigsten Skulpturen der ganzen antiken Welt wimmelnden Rom eben jenes sicher allgemeine Urteil des älteren Plinius veranlaßt hatte.

Vierzehn Jahre nach dem Funde, im Jahre 1520, erhielt der eitle Rivale Michelangelos, Baccio Bandinelli, von Leo X. den Auftrag, für Franz I. von Frankreich eine Marmorkopie anzufertigen. Erst unter Clemens VII. wurde sie 1531 fertig. Sie blieb in Florenz, wo sie noch heute die stolze Signatur Bandinellis in großen Buchstaben zeigt. Bandinelli ergänzte in seinem Sinne und im ganzen und großen nicht allzu schlecht die fehlenden Teile und hielt sich sonst ziemlich an das Original bis auf den Kopf des Vaters, in den er entschieden — ob bewußt oder unbewußt, bleibt eine offene Frage — den Stil seiner Zeit legte. Der Unterschied zwischen Original und Kopie springt beim Vergleiche beider gleich in die Augen.

Gipfelt das Pathos der antiken Gruppe, ein Leiden, wie es bis dahin so nie dargestellt gesehen wurde, im Kopfe des Vaters, so war es nur natürlich, daß gerade dieser Teil der Gruppe vor allen zur Nachahmung direkt aufforderte. Der Kopf wurde von der

---

[1]) Vgl. R. Förster im Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen 1906, S. 159 f.

[2]) L. Pollak in den Römischen Mitteilungen 1898, S. 146, Taf. VI.

[3]) Derselbe in den Römischen Mitteilungen 1906, S. 277 ff., Taf. VIII.

Gruppe losgerissen, isoliert und man glaubte dadurch das ganze gewaltige, furchtbare Leiden auf relativ kleinem Raume eingefangen zu haben. Weit gefehlt! Was man nun hatte, war wohl der Gipfel der Gruppe, aber durch die Isolierung wirkte der tragische Kopf eigentlich unverständlich und — barock. Immerhin mag dies die Empfindung unserer Zeit sein und frühere Jahrhunderte mögen anders darüber gedacht und anders empfunden haben. Sie waren hingerissen von dem unerhörten Sturme, der in dem Kopfe wühlte, sein Haar zerzauste, die Muskeln krampfhaft verzerrte und tiefsten physischen Schmerz vor Augen führte. So erklärt sich die ansehnliche Reihe der Repliken des Kopfes, von denen einige für antik galten, bis eine schärfer einsetzende Stilkritik in ihnen Arbeiten des XVI. und XVII. Jahrhunderts erkannte. Dahin gehören folgende Exemplare des Kopfes:

1. In Mailand, beim Maler Poliaghi; veröffentlicht von Förster im Jahrbuche des kais. deutschen archäologischen Instituts 1906, S. 8, Abb. 2. Das Köpfchen halte ich entschiedener als Förster für nicht antik und sehe in ihm eine Arbeit des vollen XVI. Jahrhunderts.
2. In Brüssel, im Besitze des Duc d'Arenberg; veröffentlicht in den Monumenti dell' Istituto II, tav. 41 A. Man beachte die Angaben der Augensterne. Wohl eine Arbeit vom Ende des XVI. oder Anfang des XVII. Jahrhunderts.
3. Bei Corrado Cramer in Mailand, vorher beim Marchese Litta in Villa Leinate bei Mailand; veröffentlicht von Förster a. a. O., S. 9, Abb. 3. Keine Augensterne. Volles XVII. Jahrhundert.
4. Im Palazzo Spada zu Rom; zitiert bei Platner-Bunsen-Gerhard, Beschreibung der Stadt Rom III, 3, S. 445, wo er ausdrücklich als Kopie bezeichnet und dem Bernini zugeschrieben wird.
5. In der St. Petersburger Eremitage, vorher beim Marchese Campana in Rom; vgl. catalogo cl. VII, n° 518; veröffentlicht: Archäologische Zeitung 1863, Taf. 178, 2. Keine Augensterne. Mitte des XVII. Jahrhunderts.
6. Im Wiener Hofmuseum aus der Ambraser Sammlung: Förster a. a. O., S. 9, Abb. 4. Keine Augensterne. Galt lange für antik, was er gewiß nicht ist. Ende des XVII. Jahrhunderts.

Ich bin nun in der angenehmen Lage, diese Liste um zwei bisher in der Öffentlichkeit unbekannte hervorragend schöne Repliken zu vermehren. Die eine befindet sich im Wiener Besitze des hochverehrten Mannes, dem diese Festschrift gewidmet ist (Taf. XXXIV). Die mit dem Brustausschnitte 48 cm hohe Skulptur ist aus Carraramarmor gearbeitet, der mit der Zeit eine zum Teile gelbliche Patina angenommen hat. Die ausdrucksvolle Büste war früher im Besitze des Principe Torlonia in Rom und wird aller Wahrscheinlichkeit nach aus dem einen der vier römischen Paläste Torlonias stammen, der bis in die letzten Jahre des vorigen Jahrhunderts auf der östlichen Seite der Piazza Venezia stand und demoliert wurde, um den Blick auf das Viktor Emanuel-Denkmal freizugeben. Damals wurden sehr viele Skulpturen, Stuckarbeiten, Fresken u. a., die im Palazzo standen, dessen Wände und Decken schmückten, beim Abbruche verkauft. Geglättet sind nach dem Usus der Mitte des XVII. Jahrhunderts — in dieser Zeit wird die Büste entstanden sein — die Fleischteile des Kopfes. Die Glättung ist aber nicht bis zur Spiegelung übertrieben, wie man sie öfters an Skulpturen jener Zeit bemerken kann. Haare und Bart sind rauh gelassen. Maßvoll ist der Drillbohrer benützt worden. Die Erhaltung des imposanten Kopfes ist ausgezeichnet. Nur kleine Locken-



Abb. 1. Replik des Laokoonkopfes.
Im Besitze des Grafen Erwin Schönborn auf Schloß Sonnberg bei Oberhollabrunn, Niederösterreich.

teile, die beim dritten Pinienzapfen des Kranzes sich von der Haarmasse loslösten, sind abgebrochen. Der antike Laokoon trägt als Priester Apollons einen Lorbeer≈kranz. Der unbekannte Autor der Lanckorońskischen Replik ersetzte den Lorbeer durch einen Pinienzweig und rückte dadurch den Kopf in die Nähe der Waldgottheiten. Vielleicht kann man für dieses sonderbare Detail eine Erklärung darin finden, daß die Büste als Pendant zu einer anderen, etwa weiblichen Büste aus dem Kreise der Wald≈

götter gedacht war. Vergleicht man Zug für Zug den Kopf mit dem antiken Originale, so ist man fast geneigt, in jenem eine Milderung des Pathos zu konstatieren. Das Spiel der Muskeln ist nicht übertrieben. Es herrscht relativ viel Ruhe, das Leiden ist innerlicher, verhaltener.

Die zweite nicht minder hervorragend schöne, ebenfalls unbekannte Replik besitzt Graf Erwin Schönborn auf Schloß Sonnberg bei Oberhollabrunn in Niederösterreich. Der Marmor der 51 cm hohen Büste zeigt eine herrliche dunkelgelbe Patina, die an die Farbe alten Wachses gemahnt. Die Büste stammt aus Macerata, wo sie einem Marchese Caradori gehörte. Aus dem Besitze des römischen Antiquars Sestieri in Via Fontanella Borghese erwarb sie vor ungefähr zehn Jahren der jetzige Eigentümer, dessen Freundlichkeit ich die drei hier (Abb. 1—3) reproduzierten Photographien und die Erlaubnis der Publikation verdanke. Die Fleischpartien weisen eine äußerst sorgfältige Glättung auf, die zu den gerauhten Haaren einen wirkungsvollen Kontrast





Abb. 2 und 3. Profilansichten des Laokoonkopfes im Besitze des Grafen Erwin Schönborn.

bildet. Ein kleiner, einst abgebrochener Teil der linken Schulter ist wieder angestückt. Der Kopf trägt im Gegensatze zum Originale und zur Lanckorońskischen Replik gar keinen Kranz. Der Künstler der Büste gab, was weder das Original noch die Repliken zeigen, die Augenbrauen plastisch wieder. Hiedurch ist ein gewisses malerisches Element hinzugetreten, das den Ausdruck noch steigert. Das furchtbar zerwühlte Haar wirkt in dem Kopfe noch wirrer und krauser, die Spannung der Gesichtsmuskeln ist womöglich noch stärker. Hier ist alles höchstes Leiden und stürmischeste Bewegung. Man hat das Gefühl, an der Grenze der Darstellungsmöglichkeit eines physischen Leidens zu stehen. Ein Darüberhinaus gibt es nicht. Der Lanckorońskische Laokoonkopf klagt, dieser stöhnt. Der Zeit des großen Bernini wird auch diese Replik angehören.

Schon diese wenigen Erwägungen zeigen die gewaltige, weitausholende Wirkung der Laokoongruppe, die, wie bereits bemerkt wurde, sozusagen gleich nach ihrem Funde einsetzt. Wir wissen, welch großen Anteil insbesondere Michelangelo an dem frischen Funde nahm, daß er gleich einige Tage nachher mit Giuliano di Sangallo und dessen Söhnchen Francesco nach der Vigna des Felice de' Freddi ritt und welch mäch-



Variante des Laokoonkopfes.
XVII Jahrhundert.



tigen Eindruck er mit sich nahm. Starke Spuren dieser Eindrücke sind in seinem so-genannten David des Museo nazionale in Florenz, im Matthäus der Florentiner Akademie, in einer der unvollendeten Gestalten im Boboligarten (Knapp, Michelangelo, S. 94) und im gefesselten Sklaven des Louvre evident. So blieb der Einfluß der Gruppe auf die italienische Skulptur der folgenden Jahrhunderte gewaltig und es wäre eine dankbare, über den Rahmen dieser Publikation weit hinausgehende Aufgabe, diese Wirkungen im einzelnen auch über Italien hinaus zu verfolgen. Ja selbst in den Schlüterschen Kriegermasken des Berliner Zeughauses weht der Geist des Laokoon, ohne den sie nicht denkbar sind. Jener glückliche Mittwoch, der 14. Januar 1506, an dem nach mehr als einem Jahrtausende unterirdischer Gefangenschaft der Laokoon das Licht der Welt wiedererblickte, ist der eigentliche Geburtstag der ganzen Barockskulptur.

Ludwig Pollak.



WERT,
AUFGABEN UND MITTEL DER IKONOGRAPHIE.
EIN VERSUCH.

Max Dvořák hat in den seinem Lehrer Franz Wickhoff zu dessen fünfzigsten Geburtstag gewidmeten «Beiträgen zur Kunstgeschichte» (Wien 1903, S. 13) beiläufig bemerkt, daß es töricht wäre und den eigentlichen Aufgaben der Kunstgeschichte wenig entspräche, wenn es jemandem einfallen sollte, die Ikonographie als das letzte Ziel dieser Wissenschaft zu bezeichnen. Man wird Dvořáks Ansicht ohne weiteres beipflichten können; denn das Verhältnis der Ikonographie zur Kunstgeschichte ist ungefähr das gleiche wie jenes der Paläographie, der Urkundenlehre, der Chronologie und ähnlicher Disziplinen zur allgemeinen Geschichte. Daß aber diese sogenannten Hilfwissenschaften dem ernsten Geschichtsforscher für die Lösung zahlreicher wissenschaftlicher Fragen geradezu unentbehrlich sind, ist heutzutage allgemein anerkannt. Die Ikonographie, unter der wir hier zunächst die kritische Bestimmung der auf Bildnissen dargestellten Personen, namentlich solcher von geschichtlicher Bedeutung, verstehen wollen, entbehrt, obwohl hervorragende Kunstgelehrte, wie etwa Karl Justi, in ihren wissenschaftlichen Arbeiten der Lösung ikonographischer Fragen mehr oder weniger breiten Raum gewähren und gewähren müssen, bisher der gleichen Anerkennung. Dies ist sicher kein Zufall sondern beruht auf tiefer liegenden Gründen. Das selbständige Bildnis, das ja allein den Gegenstand ikonographischer Forschung bildet, ist schon seit dem XVI. Jahrhundert dann aber besonders unter dem Einfluß der klassizistischen Ästhetik, den J. v. Schlosser in seiner Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs (Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des Ah. Kaiserhauses XXIX [1911], S. 250 ff.) in gewohnt geistvoller Weise aufgezeigt hat, dem Historienbild gegenüber lange das mißachtete Stiefkind der Kunsttheoretiker und der Künstler gewesen und diese haben in der Bildnismalerei vielfach nur einen vielleicht als Nebenerwerb notwendigen und erwünschten aber mit andern keineswegs gleichwertigen Kunstzweig erblickt. Die großen «Inventionen», wie Sandrart sie nennt, mochten sie nun religiöse, mythologische oder andere Stoffe behandeln, mochte die «Idea» der eigenen Erfindung des Künstlers oder Programmen entsprungen sein, die ihm von anderer, meist gelehrter Seite vorgelegt wurden, standen in ihren Augen weit höher als das beste Bildnis. Noch ein Füger hat über seinen späteren großen Kompositionen die wundervollen Bildnisminiaturen seiner Jugendzeit, die wir heute weit höher schätzen als jene, gerne verleugnet oder wenigstens totgeschwiegen. So große Bildnismaler wie Velazquez, Francisco de Goya u. a. haben erst in den letzten Jahrzehnten auch als solche die verdiente Beachtung und Wertschätzung wiedergefunden. Wenn mit dieser Neubelebung des Interesses für die rein künstlerische Seite des Bildnisses die des Interesses für ikonographische Fragen bisher nicht gleichen Schritt hielt,

so beruht auch dies auf allgemeinen künstlerischen Anschauungen. Der moderne Künstler belächelt oder bemitleidet nicht selten den laienhaften Banausen, der vor einem Bilde zunächst nach dem dargestellten Gegenstand fragt; für ihn bildet das rein Formale: die Technik, Farbenwirkung und Stimmung eines Bildes, das wichtigste, wenn nicht einzige Kriterium einer künstlerischen Leistung. Ob ein Bildnis dem Porträtierten ähnlich ist oder nicht, was oder wen ein Bild darstellt, ist für ihn gleichgültig. Nimmt man diesen Standpunkt ein, so wird ein Interesse für ikonographische Fragen kaum aufkommen können.

Es ist bezeichnend für die Abgeklärtheit der künstlerischen Ansichten des erleuch- eten Kunstfreundes, dem diese Blätter gewidmet sind, für seine vollkommene Unbefangenheit und Unabhängigkeit von Ansichten gleich den geschilderten, ob sie nun der Vergangenheit oder der jüngsten Gegenwart angehören, daß einen Großteil seiner Gemäldesammlung Porträte bilden und daß er Wert darauf legt, nicht allein die Künstler zu bestimmen, von denen sie herrühren, sondern auch die Personen, die sie darstellen. In der Tat verdient die Lösung beider Fragen die gleiche Beachtung.

Gerade bei Bildnissen, namentlich bei solchen geschichtlicher Personen, stehen sie zudem in weit engerem Zusammenhang, als dies bei Darstellungen anderer Gegenstände der Fall ist. Bei Landschaften und Stilleben, bei Gemälden, die ihren Stoff der Heiligen Schrift, der Mythologie, der Sage oder Geschichte entnehmen, bietet der dargestellte Gegenstand dem Kunstforscher und Kunstfreund nur wenige und ganz allgemeine Hilfen zur Bestimmung der Schule, des Meisters und damit der geschichtlichen Stellung, die das betreffende Bild in der fortschreitenden Entwicklung der Kunst einnimmt. Kreuzigungen oder Lukrezien sind seit der Renaissance zu allen Zeiten und von zahllosen Künstlern gemalt worden und der Gegenstand eines solchen Bildes gibt daher keine oder doch nur in beschränktem Maße Anhaltspunkte für die Zeit seiner Entstehung oder für seinen Meister. Anders das nach dem Leben gemalte Bildnis, das schon durch sein Kostüm verhältnismäßig enge Grenzen für seine Entstehungszeit absteckt. Und kennen wir nun vollends die dargestellte Person, ihre Lebenverhältnisse und wechselnden Aufenthaltsorte, so werden diese allein schon wertvolle Fingerzeige geben, wo wir den Maler zu suchen haben. Darin liegt der wissenschaftliche Wert der Ikonographie für die allgemeine Kunstgeschichte, ganz abgesehen davon, daß für uns Menschen doch der Mensch den vornehmsten, freilich auch schwierigsten Gegenstand künstlerischer Darstellung bildet.

Die Bedeutung der Ikonographie für den Geschichtsschreiber und Biographen ergibt sich aus dem Werte, den Bildnisse, namentlich nach dem Leben gemalte Bildnisse jener Personen für ihn haben, deren Leben und Wirken er schildern soll. Über diesen bedarf es wohl kaum vieler Worte. Wie der äußere Eindruck, den ein Mensch auf uns selbst macht, uns die Kenntnis seiner geistigen Eigenschaften und seines Charakters viel sicherer und ungetrübter vermittelt als die eingehendsten Schilderungen anderer, so werden auch Bildnisse geschichtlich denkwürdiger Personen, wenn wir darin richtig zu lesen und aus der Physiognomie auf die Psyche zu schließen verstehen, die Dargestellten uns menschlich näher rücken und dadurch leichter verständlich machen als rein literarische Quellen, mögen sie nun von dem Porträtierten selbst oder von seinen Zeitgenossen herrühren; denn diese wie jene sind stets von innern und äußern Faktoren beeinflußt, die ihre Vertrauenswürdigkeit mindern und die zu bestimmen und entsprechend in Rechnung zu stellen nur selten in unserer Macht steht. Noch höher wird der Geschichtsschreiber den Wert historischer Bildnisse für die richtige Beurteilung und Erkenntnis des Dargestellten dann ansetzen dürfen, wenn ihm solche von einer und der-

selben Person aus verschiedenen Lebensaltern und Lebenslagen vorliegen und ihn in die Lage setzen, sich deren Individualität auch entwicklungsgeschichtlich zu vergegenwärtigen.

Mit dem Gesagten sind bereits auch die Aufgaben gekennzeichnet, die die Ikonographie zu erfüllen hat. Sie bestehen, soweit diese Hilfswissenschaft dem Geschichtsschreiber dienen soll, darin, die dargestellte Persönlichkeit zu bestimmen und die Verhältnisse klarzulegen, die mit der Entstehung des Bildnisses zusammenhängen oder sich in ihm widerspiegeln. Dem Kunsthistoriker hat die Ikonographie, namentlich in streng kritischer Würdigung aller Einzelheiten der Tracht, feste Anhaltspunkte zu gewinnen für die Bestimmung von Entstehungszeit und Entstehungsort des betreffenden Bildnisses und damit seines Meisters, soweit dessen Urheberschaft nicht ohnehin durch unzweifelhaft echte Künstlerbezeichnung feststeht, was ja bekanntlich gerade bei Bildnissen häufig nicht der Fall ist.

Zur Erfüllung dieser Aufgaben stehen der Ikonographie verschiedene Mittel zu Gebote. Sie alle schließen aber mehr oder weniger gewisse Gefahren in sich, die wir meiden müssen, um bei ihrer Anwendung nicht allzusehr in die Irre zu gehen. Diese Mittel sind: 1. die mündliche Überlieferung, 2. Inschriften und Künstlersignaturen, 3. Wappen, Embleme und Orden, 4. das Kostüm, 5. andere Bildnisse, Kupferstiche und Medaillen, 6. zeitgenössische Berichte und Schilderungen, 7. alte Sammlungsinventare und Versteigerungskataloge.

Die sichere Wirkung der mündlichen Überlieferung über die auf einem Bildnis dargestellte Person reicht gewöhnlich nicht allzu weit zurück. Wir selbst kennen wenigstens im allgemeinen die meisten Mitglieder unserer engeren Familie und eine beschränkte Anzahl unserer Zeitgenossen, wir können diese Kenntnis unsern Kindern, bestenfalls noch unsern Enkeln mit einer gewissen Sicherheit überliefern. Spätere Generationen werden sie kaum mehr auf direktem Wege übernehmen. Dies gilt auch von Regenten, Staatsmännern, Feldherren und andern hervorragenden Personen, deren Bildnisse als geschichtliche im engeren Sinne bezeichnet werden. Öffentliche und private Porträtsammlungen bilden hier einigen Ersatz. Allein deren gibt es nur wenige, und wo uns sonst eine größere Zahl von Bildnissen, etwa von Ahnenbildern, gezeigt wird, sind meist untergeordnete Organe, Aufseher u. dgl. die Träger dieser Tradition, die durch Nachlassen des Gedächtnisses, Verwechslungen usw. arg getrübt werden kann.

Besser scheint die Sache zu stehen, wenn der Name der dargestellten Person auf dem Bilde selbst inschriftlich vermerkt ist. Allein hier entsteht die Frage, ob eine solche Inschrift gleich bei Entstehung des Bildes oder erst später darauf gesetzt wurde. Ihre richtige Beantwortung setzt bei älteren Bildnissen eine genaue Kenntnis der Schriftarten und ihrer Entwicklung voraus, die nicht jedermanns Sache ist. In einzelnen Fällen kann auch ein gewissenhafter Restaurator darüber Auskunft geben, ob eine Inschrift gleichzeitig oder erst später auf das Bild kam; denn später aufgesetzte Inschriften verwachsen nicht so fest mit dem Malgrund, daß sie nicht leichter als die übrigen Farben davon wieder entfernt werden könnten. Um die Gefahr zu vermeiden, daß bei solchen Versuchen ebenso wie beim Unterziehen mit neuer Leinwand, dem sogenannten Rentoillieren, die Inschrift überhaupt verloren gehe, empfiehlt es sich jedenfalls, sie vorher genau zu kopieren.

Ist eine Inschrift nicht gleichzeitig, so entsteht die weitere Frage, ob sie auf Grund eigener Kenntnis des Besitzers des Bildes, verläßlicher Überlieferung oder genauer Nachforschungen aufgesetzt wurde. Das erste dürfen wir z. B. bei der Sammlung kleiner Bildnisse annehmen, die Erzherzog Ferdinand von Tirol von den Mitgliedern seiner

eigenen und verwandter Fürstenfamilien sowie von berühmten Zeitgenossen anlegte und die noch heute eine wertvolle Quelle für die Personenkenntnis seiner Zeit bildet. Ab und zu findet sich auch noch jetzt jemand, der sich für Bildnisse seiner Ahnen oder Zeitgenossen interessiert, sie sammelt, die darauf Dargestellten festlegt und durch auf die Bildnisse gesetzte Inschriften seinen Nachfahren überliefert; sie gewinnen an Wert, wenn sie auch sichere Daten über Geburts-, Vermählungs- und Sterbetag und über die von dem Porträtierten bekleideten Ämter und Würden enthalten, Daten, die freilich nur durch sorgfältige und oft recht mühsame Nachforschungen in Matrikeln, Archiven und Bibliotheken gewonnen werden können. Auf alten Bildnissen sind derartige Inschriften, wenn auch nicht eben selten, so doch zumeist bei weitem nicht so vollständig; sie beschränken sich oft auf die Altersangabe des Dargestellten, zuweilen verbunden mit der Jahreszahl der Entstehung des Bildes. Auch damit ist schon viel gewonnen; denn wenn man nach andern Anzeichen nur ungefähr die Familie oder den Kreis bestimmen kann, in die der Dargestellte gehört, — und jedem, der solche Studien betreibt, werden bald gewisse Typen geläufig sein — so genügen auch solche mangelhafte Angaben, die übrigens zuweilen an recht versteckter Stelle stehen, zur Bestimmung der im Bilde gezeigten Person; man braucht dann nur genealogische oder sonst einschlägige Werke zu Rate zu ziehen. Voraussetzung bleibt dabei stets, daß die Inschrift in gutem Glauben auf das Bild gesetzt wurde. Leider ist auch dies keineswegs immer der Fall; man hat vielmehr oft, wohl um Lücken in der Reihe der Ahnenbilder oder in sonstigen Reihen auszufüllen, beliebige Bildnisse mit sicher falschen Inschriften versehen, ganz in gleicher Weise, wie man Monogramme und Signaturen der Künstler absichtlich fälschte und heute noch fälscht.

Ist aber eine solche Künstlerbezeichnung echt, so kann auch sie zur Bestimmung der dargestellten Person beitragen, also der umgekehrte von dem früher erwähnten Fall eintreten, daß die Kenntnis des Dargestellten zur Feststellung des Meisters führt.

Wo derartige inschriftliche Hinweise fehlen, bieten etwa auf einem Bildnisse angebrachte Wappen, bei Frauen namentlich Allianzwappen, dann Embleme und Orden einigen Ersatz: die Kaiser- oder Königskrone, der Kardinals- oder Fürstenhut, ein Kommandostab, gewisse andere Standesabzeichen, bekannte Orden, wie der des goldenen Vließes, der dänische Elefanten-, der ungarische und der toskanische Stephansorden usw. verengern die Kreise, in denen wir den dargestellten Träger zu suchen haben.

In diesem beschränkten Kreise kann dann der Vergleich des fraglichen Bildnisses mit Kupferstichen und Medaillen einsetzen, die zumeist den vollen Namen des Dargestellten tragen. Auch diesen gegenüber ist jedoch Vorsicht geboten. Manche beruhen auf reiner Erfindung, andere weisen je nach der Verläßlichkeit und künstlerischen Fähigkeit des Stechers oder Medailleurs Veränderungen auf, die man kaum für möglich halten sollte: junge Gesichter erscheinen alt, schöne häßlich oder umgekehrt, Titel, Embleme und Orden werden hinzugefügt oder weggelassen und selbst das Kostüm der Vorlagen wird oft wesentlich verändert.

Das ist nun das Allerschlimmste. Denn gerade das Kostüm, bei dem nicht allein Haar- und Barttracht, Art und Schnitt der Kleider sondern auch Zusammenstellung der Farben und Einzelheiten, wie die Fassung der Edelsteine, im Schmuck etwa auftretende Buchstaben und Buchstabenverbindungen usw. zu beachten sind, wäre in seinen zeitlichen und örtlichen Verschiedenheiten ganz besonders geeignet, uns mangels anderer Anhaltspunkte auf den richtigen Weg zu leiten. Freilich bewegen wir uns hier in einem gefährlichen Zirkel; denn von allen den zahlreichen Geschichten des Kostüms, die wir besitzen, beruht keine auf genügender Kenntnis genau datierter oder datierbarer

Bildnisse, weil es an wirklich wissenschaftlichen, zeitlich und entwicklungsgeschichtlich geordneten Porträtwerken fehlt. Immerhin könnte eine genauere und häufigere Benützung des Vorhandenen vor so großen Irrtümern schützen, wie wir sie noch in Werken der allerletzten Jahre finden.

Ist man mit Hilfe eines oder mehrerer der angeführten Mittel einmal auf die richtige Spur gelangt, so wird man nach andern erreichbaren Bildnissen der vermuteten Person Umschau halten und sich zu überzeugen suchen, ob sie im Gesichtsschnitt, in der Bildung von Nase und Mund, in der Farbe der Haare und Augen usf. mit dem zu bestimmenden Bilde vereinbar sind. Besonders vorteilhaft ist es, wenn von einer und derselben Person Bildnisse aus verschiedenen Lebensaltern vorliegen, die es ermöglichen, das fragliche Bild in die übrigen einzureihen. Mit der Ähnlichkeit wird man es dabei kaum allzu genau nehmen, wenn man z. B. aus dem Briefwechsel der Kaiserin Maria Theresia mit ihrer Tochter Marie Antoinette erfährt, wie sich beide darüber beklagen, daß keines der zahlreichen Bildnisse, die Marie Antoinette von sich an ihre Mutter sandte, auch nur entfernt naturgetreu geraten sei. Das hatte wohl darin seinen Grund, daß Marie Antoinette sich nie Zeit nahm, ihren Porträtisten genügend viele und lange Sitzungen zu gewähren; es gibt aber dem Bildnisforscher, da dies keineswegs vereinzelt, vielmehr in älterer Zeit wohl die Regel ist, immerhin zu denken. Auch Familiengruppenbilder und Gegenstücke können oft mit gutem Erfolg zur Bestimmung von Einzelbildnissen und ihrer Enstehungszeit herangezogen werden, ebenso wie diese die richtige Deutung jener erleichtern.

Endlich empfiehlt es sich, die gewonnenen Ergebnisse womöglich auch durch außerhalb des Bildnisses stehende schriftliche Quellen nachzuprüfen, also durch zeitgenössische Schilderungen in Biographien, Memoiren, Gesandtschaftsberichten und Korrespondenzen.

Eine ganz besondere Stelle unter den schriftlichen Quellen nehmen alte Sammlungsinventare und Versteigerungskataloge ein, die den Forscher in die Lage setzen, ein Bild bis zum Ort und bis in die Zeit seiner Entstehung zurückzuverfolgen und so seine Herkunft zu bestimmen, die an und für sich einen der besten Anhaltspunkte für seine Bestimmung bildet. Nur wird man sich auch über die Wirksamkeit dieses Mittels alten Bildnissen gegenüber keinen allzu rosigen Hoffnungen hingeben dürfen. Die alten Inventare wurden ja, wenige Ausnahmen abgerechnet, meist von nicht sachkundigen Leuten, bestenfalls von Kanzlei- und Verwaltungsbeamten verfaßt. Und ist es schon nicht ganz leicht, etwa in der Angabe «ein nackend Weib, von einer wilden Gans gebissen», eine Leda wiederzuerkennen, so werden Bildnisse meist nur ganz summarisch der Zahl nach angeführt oder so oberflächlich beschrieben, daß solche Inventarangaben bald auf jedes Männer- oder Frauenbildnis bezogen werden können.

Angesichts dieser Verhältnisse ist es erklärlich, daß die beiweitem größere Zahl alter, in unsern öffentlichen und privaten Sammlungen vorhandenen Bildnisse namenlos sind und bloß als «männliches» oder «weibliches Bildnis», «Mann oder Frau im Alter von . . . Jahren» oder unter ähnlichen nichtssagenden Bezeichnungen geführt werden. Um so höher ist es zu schätzen, daß Graf Lanckoroński, wie bereits bemerkt wurde, großen Wert darauf legt und unermüdlich bestrebt ist, bei den zahlreichen Bildnissen seiner Sammlung nicht allein die Meister sondern auch die darauf dargestellten Personen zu bestimmen und durch darnach hergestellte schöne Ansichtskarten mit genauen Bezeichnungen in beider Richtung seine eigene umfassende und eingehende Kenntnis weiteren Kreisen nutzbar zu machen. Der überwiegend größte Teil der Arbeit ist hier bereits getan und nur wenige und unbedeutende Lücken gilt es noch auszufüllen.

Als kleiner schwacher Versuch, dies zu tun und damit zugleich auf die Richtigkeit der vorhergehenden Ausführungen die Probe zu machen, möchten die folgenden Zeilen gelten.

Sie betreffen die beiden Polenkönige aus dem Hause Wettin, die in dieser Sammlung durch zwei Miniaturen und ein großes Ölbild vertreten sind.

Die erste der beiden Miniaturen (Taf. XXXV, oben) ist ganz richtig auf den Kurfürsten Friedrich August I. von Sachsen, als König von Polen August II., bestimmt. Es kann darüber um so weniger ein Zweifel sein, als die Züge dieses Fürsten, der nicht umsonst «der Starke» hieß, mit den besonders auffallend kräftig entwickelten Augenbrauen so charakteristisch sind, das jeder ihn leicht wieder erkennen wird, der einmal ein Bildnis von ihm gesehen und sich eingeprägt hat. Deren gibt es aber nicht wenige, vor allem viele Bildnisstiche, von denen mir 44 bekannt sind, die auf wenigstens 28 verschiedene Vorlagen zurückgehen; sie begleiten die wechselvollen Schicksale Friedrich Augusts in allen seinen Lebenslagen. Der älteste stellt den am 12. Mai 1670 Geborenen als Prinzen im Alter von etwa zwölf Jahren dar. Weitere zeigen ihn in der Zeit, da er nach dem frühen Tode seines Bruders Johann Georgs IV. (27. April 1694) Kurfürst wurde (darunter ein Stich von Johann Alexander Böner, datiert 1694), dann als Oberbefehlshaber der kaiserlichen Truppen im Kampfe gegen die Türken in Ungarn bis 1696, wo er sich allerdings keine besondern Lorbern erwarb (Schabblatt von Josef Friedrich Leopold nach gleicher Vorlage wie ein zweites Schabblatt und ein Stich von Peter Schenk in Amsterdam), als König von Polen, als der er am 27. Juni 1697 gewählt und am 15. September desselben Jahres gekrönt wurde (in verschiedenen Techniken ausgeführte Blätter von Cornelis Danckerts d. J., Johann Weidner und Johann Stridbeck, Anton Schoonjans datiert 1697, Schenk und Danckerts — zwei Blätter nach gleicher Vorlage —, vier Reiterbilder, davon eines von Johann Christoph Weigel), als Reichsvikar nach dem Tode Josefs I. 1711 (Stich von Josephus a Montalegre) und so fort bis zu seinem am 1. Februar 1733 zu Warschau erfolgten Tode (darunter Stiche von Pierre Drevet nach François de Troy vor 1730, von Anton Balthasar König nach Adam Manjocky nach 1731, von Christian Fritzsch datiert 1732, Girolamo Rossi nach Pietro Bianchi datiert 1733 u. a.). Viele der Stiche, die Friedrich August als König von Polen darstellen, weichen dadurch von den übrigen ab, daß sie ihn nicht mit der damals allgemein üblichen Perücke sondern mit natürlichen Haaren zeigen, und es ist besonders auffallend, daß es von einem Schabblatt des Amsterdamer Stechers Jakob Gole zwei sonst vollkommen gleiche Exemplare gibt, die sich nur dadurch voneinander unterscheiden, daß er auf dem einen mit, auf dem andern ohne Perücke abgebildet ist. Das mag vielleicht darin seinen Grund haben, daß diese in der Tat zur polnischen Nationaltracht wenig paßte, vielleicht aber auch auf einer Nachahmung des Zaren Peter beruhen, mit dem Friedrich August enge verbündet war, dem er sich wohl als Kraftmensch wahlverwandt fühlte und dessen bekannten Bildnissen einige der seinigen in Tracht und Aufmachung so angeähnelt sind (Schabblatt von Schenk, datiert 1705, und eine auf die gleiche Vorlage zurückgehende Radierung), daß dies kaum ohne Absicht geschehen sein kann.

Mit keinem der hier angeführten Stiche stimmt die Miniatur der Sammlung Lanckoroński so überein, daß dies die Annahme rechtfertigen würde, sie beruhe auf der gleichen Naturaufnahme oder Vorlage wie jene. Anders steht es mit den gemalten Bildnissen Friedrich Augusts, deren mehrere die kgl. Gemäldegalerie in Dresden besitzt (ich konnte diese genau und bequem auf Grund von Photographien vergleichen, die mir Herr geheimer Regierungsrat Professor Dr. F. Lehrs durch freundliche Vermittlung F. von Schubert-Solderns zu übersenden die Güte hatte; beiden sei hier nochmals



Nach Louis de Silvestre d. J.
Miniaturbildnis König Augusts II., des Starken, von Polen.



Nach Hyacinthe Rigaud,
Miniaturbildnis König Augusts III. von Polen als Kurprinzen, 1715.



wärmstens gedankt). Von diesen sind als mit unserer Miniatur nicht im Zusammenhange gleichfalls auszuscheiden: die auf Elfenbein gemalte Miniatur Nr. 103, eine von dem sächsischen Obersteuerexaminator Ernst Christian Weser (1783—1860) angeblich nach einem unbekannten Original hergestellte Kopie, die mit der Preußschen Sammlung 1843 an die kgl. Galerie in Dresden kam und mit dem von Jean Louis Sponsel (Fürsten=bildnisse aus dem Hause Wettin, Dresden 1906, Taf. 53, Nr. 131) veröffentlichten, H. Chr. Fehling oder Adam Manjocky zugeschriebenen Gemälde im Taschenberg=Palais zu Leipzig genau übereinstimmt; ferner die von einem ebenfalls unbekannten Meister in Schmelzmalerei auf Kupfer ausgeführte Miniatur Nr. 185, die mit der Reitzensteinschen Sammlung 1858 an die kgl. Galerie gelangte, auf derselben Vorlage beruhend wie der erwähnte Stich von Christian Fritzsch aus dem Jahre 1732, als die wohl eines der großen Bildnisse von Louis de Silvestre im kgl. Schloß zu Dresden (Sponsel a. a. O., S. 61, Nr. 133, oder Taf. 56, Nr. 137) zu betrachten ist. Ebensowenig kommt für den Vergleich mit unserer Miniatur Silvestres großes Gemälde der kgl. Galerie in Dresden Nr. 770 in Betracht, das August den Starken zusammen mit König Friedrich Wilhelm I. von Preußen darstellt (Sponsel, S. 64, Nr. 138) und von dem sich eine große Wiederholung des zuerst Genannten allein, angeblich von Antoine Pesne, im kgl. Palais zu Leipzig befindet (Sponsel, Taf. 55, Nr. 136). Ähnlicher ist schon das vermutungsweise gleichfalls Pesne zugeschriebene Brustbild in Pillnitz, das Sponsel (a. a. O., S. 62, Nr. 135) um 1722 ansetzt, und die Marmorbüste Paul Heermanns in der kgl. Skulpturensammlung zu Dresden (Sponsel, Taf. 52, Nr. 132 aus den Jahren 1713—1716). Die größte Ähnlichkeit besteht aber zwischen unserer Miniatur und der Büste Friedrich Augusts auf dem großen Reiter=bilde Silvestres in der Dresdener Galerie (Sponsel, Taf. 54, Nr. 134), auf das wahrscheinlich auch die von Ismael Mengs in Email auf Kupfer ausgeführte Miniatur Nr. 56 aus der alten kurfürstlichen Miniaturensammlung zurückzuführen ist. Sind auch die Züge unserer Miniatur gegenüber denen auf der Dresdener und auf dem Reiterbilde etwas flauer, so stimmen doch die Haltung des Kopfes, die Haartracht, die Einzelheiten des Harnisches und der Drapierung des Mantels so genau überein, daß an der Abhängigkeit der Miniatur des Grafen Lanckoroński vom Reiterbildnis Silvestres in letzter Linie kaum zu zweifeln ist. Man wird also die bisherige Bezeichnung «Unbekannter Maler» ohne Bedenken durch die genauere «Nach Louis de Silvestre d. J.» ersetzen dürfen. Die Entstehungszeit dieser Vor=lage ist auf wenige Jahre bestimmbar. Denn da das Reiterbild bereits im ältesten Inventar der kgl. Gemäldegalerie vom Jahre 1722 aufgeführt wird, Silvestre aber nach Sponsel (a. a. O., S. 62) erst 1716 aus Paris nach Dresden kam, muß das Gemälde zwischen diesen beiden Jahren entstanden sein. Friedrich August war damals nahe an fünfzig Jahre alt, was mit seinem Aussehen sowohl auf dem Reiterbilde als auch auf den beiden Miniaturkopien des Kopfes in Dresden und bei Grafen Lanckoroński im besten Einklang steht.

Weit einfacher steht die Sache hinsichtlich der zweiten, auf Elfenbein gemalten Miniatur dieser Sammlung, die hier (Taf. XXXV, unten) wiedergegeben ist. Sie ist bereits vollkommen richtig als Bildnis Augusts III. von Polen und als Kopie nach Rigaud bestimmt. Hinzuzufügen bleibt nur noch, daß sich das Original in der kgl. Gemälde=galerie zu Dresden (Nr. 760) befindet, von Sponsel (a. a. O., Taf. 57, Nr. 140) veröffent=licht ist und nach seiner und der übereinstimmenden Angabe des Galeriekataloges von Karl Woermann (Dresden 1908), der sich dabei auf die Mémoires inédits II, p. 122, beruft, von Hyacinthe Rigaud während der Anwesenheit Augusts III. in Paris im Jahre 1715 gemalt wurde.

Der Kopist hat sich seine Aufgabe dadurch etwas vereinfacht, daß er die auf dem Original dargestellte ganze Figur unten bis zur Höhe der Knie abschnitt und den dort

am linken Bildrande sichtbaren Laubbaum sowie den beturbanten, den Helm des Dargestellten tragenden Negerknaben rechts wegließ. Friedrich August II., als König von Polen August III., geb. am 17. Oktober 1696, ist also hier im Alter von neunzehn Jahren dargestellt, zu dem sein Aussehen auf dem Bilde völlig paßt. In die Zeit seines Pariser Aufenthaltes muß auch die Entstehung eines Bildnisstiches von Etienne Desrochers, der nur in Paris tätig war, oder seiner Vorlage fallen, während drei anonyme Stiche den Kurprinzen noch in knabenhaftem Alter zeigen.

Sponsel, der (a. a. O., S. 65) nicht allein den nach dem Bilde Rigauds von J. J. Balechou als Titelblatt für das alte Dresdener Galeriewerk hergestellten Stich sondern auch andere vorhergehende und wenig spätere Jugendbildnisse des Kurprinzen anführt, nimmt an, daß auch dessen Reiterbild in der Dresdener Galerie (Nr. 769) von Louis Silvestre gleichzeitig in Paris gemalt worden sei, wo dieser schon 1715 für den sächsischen Hof tätig war, wenn er auch erst 1716 auf Berufung durch August den Starken von dort nach Dresden übersiedelte. Dem widerspricht nicht allein der Umstand, daß der Prinz auf dem Reiterbilde sicher etwas reifer und daher älter aussieht als auf dem Standbilde, sondern auch die durch die vollkommen gleichen Maße (2·67 m Höhe, 2·08 m Breite) und durch die ganz ähnliche Aufmachung verbürgte Tatsache, daß jenes das genaue Gegenstück zu dem Reiterbilde seines Vaters (Nr. 768) bildet, das, wie wir sahen, zwischen 1716 und 1722, also nach 1715, entstanden sein muß. Dem gleichen Jahre 1715 wie das Bild Rigauds hingegen verdankt nach P. Paolettis Angabe (Ulrich Thiemes allgemeines Lexikon der bildenden Künstler VI [1912], S. 77) das Brustbild Augusts III. in der kaiserlichen Gemäldegalerie zu Wien Nr. 451, zu dem er der Rosalba Carriera in Venedig persönlich saß, seine Entstehung; es zeigt also den Prinzen, wie Sponsel (a. a. O., S. 65) richtig annimmt, etwa zwanzigjährig. Von dem an gleicher Stelle erwähnten, dem Bilde Rigauds verwandten Hüftbild im Georgenbau des kgl. Schlosses in Dresden gibt es einen schönen Stich Martin Bernigeroths, während ein anonymer Stich in ganzer Gestalt wohl auf das ebenda angeführte Vollbild im Kurfürstengang des Dresdener Schlosses zurückgeht. Zwei auf gleicher Vorlage beruhende Stiche, darunter einer wieder von Bernigeroth, stellen Friedrich August II. noch als Kurprinzen mit dem am 23. Oktober 1721 erhaltenen goldenen Vließ, aber schon in reiferen Jahren um 1730 dar; ein Stich von Claude Roy nach Silvestre, ein Schabblatt und ein Stich von Johann Christoph Sysang bezeichnen ihn bereits als Kurfürsten aber noch nicht als König von Polen, müssen also zwischen den Todestag seines Vaters (1. Februar 1733) und das Datum der Königswahl (5. Oktober 1733), spätestens der Krönung (17. Jänner 1734) fallen. Von den 32, nach wenigstens 24 verschiedenen Aufnahmen hergestellten graphischen Blättern stellen 21 August III. als König von Polen dar; vier davon von Georg Paul Busch in Berlin nach zwei im übrigen Kostüm verschiedenen Vorlagen, mit der Krone auf dem Haupte, sind wohl anläßlich der Krönung entstanden. Sechs andere von Andrea und Lorenzo Zucchi, Johann Christian Leopold, Johann Christoph Sysang, Jakob Andreas Friedrich, Johann Jakob Haid und Gabriel Bodenehr d. J., die beiden letzten Schabblätter, beruhen auf der gleichen Naturaufnahme, die auf einigen von ihnen als von Adam Manjocky herrührend bezeichnet wird; da dieser nach zehnjähriger Abwesenheit erst 1734 wieder nach Dresden zurückkam, bietet dieses Jahr die obere Grenze für die Entstehung dieser Blätter. Dieselbe Grenze bildet das Jahr 1737 für das große Gruppenbild Silvestres in der kgl. Gemäldegalerie zu Dresden Nr. 767 (Sponsel a. a. O., Taf. 60, Nr. 142), das uns die am 24. Mai d. J. stattgefundene Zusammenkunft König Augusts III., seiner Gemahlin und Kinder mit seiner Schwiegermutter, der Kaiserinwitwe Amalie, auf Schloß Neuhaus in Böhmen vergegenwärtigt. Nach dem Aussehen des



Pietro Conte Rotari, Bildnis König Augusts III. von Polen.



Dargestellten dürfte auch das als Gegenstück zu dem Bildnis seiner Gemahlin von Silvestre gemalte Bildnis des Königs in polnischer Tracht ohne Perücke (Sponsel, Taf. 58, Nr. 141), das sich im kgl. Schloß zu Dresden befindet, um diese Zeit entstanden sein. Hierauf folgen, abgesehen von einigen Stichen, die für unsere Zwecke hier nicht weiter in Betracht kommen: ein schöner Stich Georg Friedrich Schmidts in Berlin mit der Bezeichnung: «Peint par Louis de Silvestre, premier Peintre du Roy en 1743»; ferner die aus der alten kurfürstlichen Sammlung stammende Miniatur Nr. 58 der kgl. Gemäldegalerie in Dresden, von dem daselbst seit 1745 als Hofmaler tätigen Anton Raphael Mengs auf Pergament gemalt, die in einer mit der Reitzensteinschen Sammlung 1858 an dieselbe Galerie gelangten, von einem unbekannten Meister ebenfalls auf Pergament gemalten Miniatur Nr. 190 im kleinen kopiert ist und auf die wohl auch eine zweite Miniatur derselben Sammlung und Herkunft Nr. 172 zurückgeht; endlich ein schwacher Stich von dem 1721 zu Augsburg gebornen und bis 1788 dort tätigen Maler und Kupferstecher Johann Esaias Nilson.

Damit nähern wir uns schon sehr dem Zeitpunkte, in dem nach dem mutmaßlichen Alter des Dargestellten und der Tracht, namentlich der Form der Perücke, das Kniestück in der Sammlung des Grafen Lanckoroński (Taf. XXXVI) entstanden sein muß, dessen Meister es hier zu bestimmen gilt. Für diese Bestimmung ist es zunächst nicht unwesentlich, daß sich eine fast genaue, nur an allen Rändern etwas verkürzte Wiederholung dieses Bildes im sogenannten Piuszimmer der großherzoglich toskanischen Gemächer in der Residenz zu Salzburg befindet, die dort das Gegenstück zu einem Bildnisse von Augusts III. Gemahlin Maria Josefa, Tochter Kaiser Josefs I., bildet. Als solches ist es nicht allein durch die gleichen Maße (95 cm hoch, 72 cm breit) sondern auch dadurch gekennzeichnet, daß Maria Josefa eine nach eben diesem Bilde ihres Gemahls gefertigte, in ein Armband gefaßte Miniatur am linken Unterarme trägt. Nach ihrem Aussehen muß die am 17. November 1757 gestorbene Königin hier in ihren letzten Lebensjahren gemalt sein, so daß wir die Entstehung dieses ihres Bildnisses und damit auch des Gegenstückes um 1755 ansetzen können. Nun gibt es einen Stich des im Jahre 1725 in Rom geborenen und 1751 als Professor der Kupferstechkunst nach Dresden berufenen Giuseppe Canale, der von allen sonstigen Bildnisstichen Maria Josefas so verschieden, dagegen dem Bilde in Salzburg so ähnlich ist, daß nur dieses als Vorlage dazu gedient haben kann. Dieser Stich trägt neben der vollen Bezeichnung des Stechers: «Joseph Canale sculp.» auch die des Malers: «Comes Rotari pinx.»

Es ist dies jener Conte Pietro de Rotari, der nach Nagler (Neues allgemeines Künstlerlexikon XIII [1843], S. 462 f.) im Jahre 1707 oder 1708 zu Verona geboren, daselbst Schüler Balestras, dann Trevisanis in Rom und Solimenas in Neapel, um 1750 nach Wien und später nach Dresden kam, wo er «mehrere Bildnisse sowie andere Darstellungen» malte, endlich 1757 einen Ruf nach Petersburg erhielt, wo er, hochgeschätzt von der Kaiserin Elisabeth, im Jahre 1762 starb. Von ihm erzählt J. G. v. Quandt in der deutschen Ausgabe von Lanzis Geschichte der Malerei in Italien (II, 233, Anm. 6) und nach ihm Nagler (a. a. O.) die allerdings etwas anekdotenhafte Geschichte, er habe, durch das übertriebene Lob seiner Bewunderer eitel gemacht, eine «Flucht nach Ägypten», ein Nachtstück, das er für August III. in Dresden malte und das sich noch heute in der dortigen kgl. Galerie (Nr. 596) befindet, daselbst so aufgestellt, daß es die Rückseite der auf einer Staffelei stehenden «Nacht» von Correggio bildete; der König habe zuerst diese betrachtet, sei dann zu Rotaris Bild gegangen, von dem er sich lächelnd mit den Worten abwendete: «c'est bon pour le derrière du Corrège». Wie dem auch sei, mit voller Sicherheit dürfen wir Rotari als den Maler von Maria Josefens Bildnis

in Salzburg betrachten. Daß er aber auch dessen Gegenstück, das dortige Bildnis Augusts III., und das vollständigere in der Sammlung des Grafen Lanckoroński gemalt hat, lehrt ein Stilvergleich mit einigen andern seiner Bildnisse in Dresden, den uns Sponsels genanntes Werk ermöglicht. Es sind dies die Porträte der fünf Söhne Augusts III.: Friedrich Christian geb. 5. September 1722, Xaver geb. 25. August 1730, Karl geb. 13. Juli 1733, Albert geb. 11. Juli 1738 und Klemens geb. 28. September 1739, alle im historischen Museum, und zweier Töchter: Marie Elisabeth geb. 9. Februar 1736 und Marie Kunigunde geb. 10. November 1740, diese beiden in der kgl. Gemäldegalerie (Nr. 600 und 601), die nach dem mutmaßlichen Alter der Dargestellten alle um 1755 entstanden sein müssen. Wie das Bildnis Augusts III. in der Sammlung Lanckoroński sind es sämtlich Kniestücke, im Dreiviertelprofil, fast ganz von vorne gesehen. Den Prinzen liegt auf allen diesen Bildern wie dem König auf dem unsrigen der federngeschmückte Helm zur Seite; die breiten Ordensbänder der Großkreuze sucht der Maler durch eine Wellung zu beleben, die den Gesetzen der Schwere widerspricht; auf dem Bildnisse Alberts (Sponsel, Taf. 71, Nr. 164) ist es genau so umgeschlagen wie auf unserm Bilde. Man vergleiche ferner die den Kommandostab auf eine nicht ganz klar gekennzeichnete Unterlage mit recht ungeschickter Draperie stützende Rechte Friedrich Christians (Sponsel, Taf. 62, Nr. 147) mit der ganz gleichen Linken des Königs auf unserm Bilde und mit beiden die in ähnlicher Funktion tätige Linke Xavers (Sponsel, Taf. 65, Nr. 154), hier auch wieder die hölzern gebildete Draperie, namentlich aber den dürren, fast den Enden eines Hirschgeweihs gleichenden Baumast rechts auf dem Bildnisse Kunigundens (Sponsel, Taf. 70, Nr. 169) mit der ganz ähnlichen Bildung des Baumes links im Hintergrunde des Bildes des Königs, um zu erkennen, daß dieses von demselben Maler herrühren muß wie die um 1755 entstandenen Bildnisse seiner Kinder in Dresden. Die Kette dieser Beweise schließt ein zweifellos nach unserm Bilde hergestellter, von Sponsel (S. 66) erwähnter Stich des schon genannten Josef Canale, — die erzherzogliche Kunstsammlung Albertina (Alte Aufstellung, Venezianische Schule, Vol. XXV) besitzt davon ein schönes Exemplar — der die volle Aufschrift trägt: «Peint en 1755 par le Comte Pierre Rotari. Gravé par Joseph Canale, Professeur de l'Académie Electorale des Arts à Dresde 1768.» Sie bestätigt vollkommen unsere Annahme sowohl über den Meister als auch über das Entstehungsjahr des Bildes in der Sammlung des Grafen Lanckoroński.

Ein verständnisvoller Betrachter dieses Bildes aber wird angesichts der von Wohlleben und Üppigkeit erschlafften Züge des wenig sympathischen Fürsten, auch ohne seine Lebensgeschichte in allen Einzelheiten zu kennen, kaum darüber im Zweifel sein, daß es in jenem philosophischen Jahrhundert in erster Linie die Lehren Epikurs und seiner Schule waren, denen August III. zugeschworen hatte.

Heinrich Zimmermann.

ANSICHTEN AUS DEM ALTEN WIEN BEIM GRAFEN LANCKOROŃSKI.

Es sind nur einige und anscheinend recht nebensächliche Kleinigkeiten, die wir hier aus dem reichen Kunstbesitze des Grafen Lanckoroński hervorheben wollen; aber bekanntlich beurteilt man das Wesen und Wirken einer Persönlichkeit oft unrichtig, wenn man nur die am meisten ins Auge fallenden Leistungen in Betracht zieht. Irgendein kleiner Zug kann zur tieferen Kenntnis der ganzen Sinnesrichtung eines Mannes oft mehr beitragen als Großes, dessen Verwirklichung doch immer mehr von Zufälligkeiten und äußeren Umständen abhängt. Auch spiegelt sich in den Kleinigkeiten gerade das Unbewußte und darum Echteste der Persönlichkeit und tut es um so mehr, je weniger der Betreffende selbst Wert darauf legt. Graf Lanckoroński besitzt wundervolle Kunstwerke aus dem Süden und Norden, aus christlicher und antiker Zeit; es sind Perlen darunter, um die ihn die größte öffentliche Sammlung beneiden darf. Und offenbar sind diese Schätze nicht bloß durch äußere Mittel oder gar aus Eitelkeit, ja nicht einmal aus entschuldbarer Sammellust oder höher zu wertendem Streben nach Schaffung einer geschlossenen Sammlung zustande gekommen sondern aus einem rein persönlichen Verhältnis zur Kunst heraus, aus Begeisterung für das Schöne und aus damit gepaartem Verständnis und Eifer. Jeder, der des Grafen Haus gesehen hat, wird dies sofort empfunden haben. Aber dem, der nur von den großen Schätzen dieses Hauses hört, mag dies nicht sofort klar sein; denn ohne unmittelbare Anschauung übersieht er leicht gerade die feinsten Wurzeln, mit denen diese Kunstliebe im Boden verwachsen ist und stets neues Leben aus ihm zieht. Wir begreifen, daß man auf Tauris ausschließlich das Land der Griechen mit der Seele suchte, wir begreifen allenfalls auch, daß Winckelmann aus seiner entlegenen Heimat den Blick wie gebannt nach Süden richtete; aber wir müßten einen Mangel darin sehen, wenn ein Kunstfreund, der an einer Stätte alter Kunst und Kultur lebt, seine Blicke nur in die Ferne schweifen ließe und das Naheliegende dabei übersähe. Gerade der Sinn für das Nahe- und Tieferliegende ist ja der wirkliche Prüfstein für echtes Kunstempfinden und geschichtlichen Sinn; können sich diese doch gerade am besten dort zeigen, wo nicht der Reiz des Fremdartigen das Bemerkenswerte gewissermaßen unterstreicht.

Daß Graf Lanckoroński sich den Schönheiten seiner ihm zur zweiten Heimat gewordenen Umgebung mit wahrer Leidenschaft erschlossen hat, wird allerdings niemand bezweifeln, der weiß, wie oft und wie tatkräftig er sich für die Erhaltung bedrohter Kunst- und Geschichtsdenkmale der Stadt Wien eingesetzt hat.

Es ist dies aber keine gemachte Empfindung sondern sie ist tief begründet in seinem ganzen Wesen und Werden. Wir brauchen uns nur vorzustellen, unter welchen Eindrücken er als Knabe und Jüngling herangewachsen ist. Reizvolle Bilder, besonders

von der Meisterhand Rudolf Alts, haben ja die Erinnerung an die Umgebung seiner Jugend und reiferen Jahre festgehalten. Leider kennen wir nur einen Teil dieser Darstellungen; denn als teure Jugend- und Familienandenken, als Werke, die mit den zartesten und persönlichsten Erinnerungen verknüpft sind, haben sie ihren Platz in den Räumen des engsten häuslichen und Familienlebens gefunden. Und wir verstehen, daß Bilder, deren ganzen Reiz ein Fernerstehender doch nie völlig mitempfinden kann, nur ungern und selten vor fremden Augen enthüllt werden. Trotzdem hat man dem großen Kunstwerte mancher Stücke zuliebe einige der Öffentlichkeit nicht dauernd vorenthalten wollen. Und wir erinnern uns, vor Jahren in einer Gedächtnisausstellung für Alt einiges davon bewundert zu haben; auch konnte etliches in dem vom Unterrichtsministerium herausgegebenen Werke über Rudolf Alt wiedergegeben werden[1]) und manches ist auch auf Ansichtskarten zu finden, wie sie für Freunde des Hauses bereit sind.

Überall haben wir das Gefühl, von feiner Lebensart umgeben zu sein. Und gerade den Räumen gegenüber, die noch in die früheren Jahre des Grafen zurückreichen, haben wir auch schon genügend zeitlichen Abstand gewonnen, um das dauernd Giltige daran zu erkennen.

Die Jugendjahre eines Siebzigjährigen reichen ja auch in eine Zeit zurück, da Wien noch etwas anderes war als die heute so vielfach «nivellierte» Riesenstadt. Aber Wien ist auch keine Großstadt von gestern; wer in ihre Schönheit und Geschichte einzudringen sucht, wird auch zeitlich immer weiter zurückgeführt. Man gelangt nicht nur in die anmutig-beschränkte Biedermeierzeit zurück sondern wird wiederholt auch Zeuge weltgeschichtlicher Kräfte und weltbedeutender Taten. Und es ist nicht der melancholische Reiz abgeschlossener Geschichte, wie er Venedig, Siena oder Brügge in unserer Auffassung erfüllt. Gerade die zahlreichen Schwankungen in der Geschichte unserer Heimatstadt wie unseres Heimatsstaates lassen den Gedanken an ein endgiltiges Versinken nicht aufkommen.

Graf Lanckoroński hat am wenigsten das Zeug, sich bloß in elegische Stimmungen zu versenken; er liebt das Lebendige und auch das Gegenwärtige, wenn es nur wirklich herausgewachsen ist aus dem Boden und wenn es Lebensfähiges und Berechtigtes nicht mutwillig zerstört.

So hat Graf Lanckoroński, ohne im entferntesten ein Sammler von sogenannten Viennensien zu sein, eine Reihe älterer Wiener Ansichten zusammengebracht, die wohl keineswegs sehr zahlreich und auch durchaus nicht systematisch «gesammelt» sind; ja es mag manche Erwerbung nur durch den Zufall des Besuches bei einem Kunsthändler oder einer Versteigerung in seine Mappen gekommen sein oder auch als persönliche Erinnerung, die ein anderer schwer nachempfinden kann und die auch schwächere Darstellungen oder Kopien dem Besitzer wertvoll zu machen vermag. Auch liegen die Blätter, wenigstens für den Fremden, nicht gerade übersichtlich geordnet, so daß wir nur gelegentlich das eine oder das andere gesehen haben und uns vielleicht manches entgangen ist. Trotzdem ist uns mehreres im Gedächtnis geblieben, dessen Wert über den einer rein persönlichen Erinnerung hinausgeht und das auch die Aufmerksamkeit weiterer Kreise verdient.

So finden wir hier eine Darstellung aus der Stephanskirche (Taf. XXXVII) von Karl Goebel, eine Bleistiftzeichnung, teilweise gewischt. Wir sehen vor dem Altare des

---

[1]) «Salon der Gräfin Adelheid Lanckorońska» (Tafel 25); «Rauchzimmer des Grafen Karl Lanckoroński» (S. 127); «Arbeitszimmer desselben» (S. 139). Man vgl. im Texte S. 77 (und S.55).



Karl Goebel, In der Stephanskirche.

Bleistiftzeichnung, teilweise gewischt, 1810.



heil. Januarius, der sich an einen der rechten Pfeiler des Mittelschiffes anlehnt, einige betende Gestalten und weiter im Hintergrunde noch einen Kirchenpfeiler, an dem sich in Wirklichkeit die Kanzel befindet, dazwischen dann weiter zurück das Grab des bekannten Wiener Bischofs Faber an der linken Längswand des Schiffes. Der Opfer≈stock rechts neben dem Altare steht heute noch dort. Die betenden Frauen sind nicht ohne Empfindung dargestellt und für uns heute auch durch ihre Tracht bemerkenswert.

Über den Künstler, dem wir das Blatt verdanken, sind wir bisher nur sehr wenig unterrichtet. Wir wissen, daß er der Sohn des Historien≈ und Bildnismalers Karl Peter Goebel war, der am 19. April des Jahres 1793 zu Würzburg geboren wurde, seine Ausbildung jedoch an der Wiener Akademie empfing und hier bis zu seinem Tode am 4. Dezember des Jahres 1823 tätig war. Auch ist uns bekannt, daß der Vater hier in Wien Rosalia Klieber, die Tochter des Bildhauers und k. k. Direktors Josef Klieber, eines geborenen Tirolers, geheiratet hat. Ein Bildnis Rosaliens, das Goebel noch vor seiner Vermählung im Jahre 1819 gemalt hatte, ist später als Legat des Sohnes, unseres Karl Goebel, in den Besitz der Hofsammlungen übergegangen.

Der Sohn ist erst nach dem Tode des Vaters, der nur etwa ein Jahr mit Rosalia Klieber verheiratet war, am 26. Februar 1824 in Wien zur Welt gekommen und schon, in früher Jugend finden wir ihn als vollkommen verwaist angeführt. Seine Erziehung und seinen ersten Kunstunterricht soll er im Hause seines Großvaters mütterlicherseits, des erwähnten Klieber, empfangen haben. Aber schon als Elfjähriger nahm er am Sonntagsunterrichte der Graveurschule der Wiener Akademie teil und machte an dieser Anstalt dann bis ins Jahr 1843 verschiedene Schulen durch.[1]) In den bisherigen Lebens-beschreibungen, so auch in dem «Führer durch die kaiserliche Gemäldegalerie» (III. Teil Wien 1907) heißt es nur, daß er Schüler der k. k. Akademie der bildenden Künste war und sich dann selbständig ausgebildet habe. Die Zeichnung bei Grafen Lanckoroński trägt nun links unten die Bezeichnung: «in der Stephanskirche, als ich Fendis Schüler war». Das Wort «Stephanskirche» in dieser Unterschrift kann dabei älter sein und das Übrige ein späterer Zusatz; doch liegt kein Grund vor, zu bezweifeln, daß die Worte, auch wenn sie später hinzugefügt wurden, alt und von des Künstlers Hand sind. Vor den angegebenen Worten stehen noch Reste einer Zahl, die man als Jahreszahl 1840 auffassen kann, was sowohl mit den Lebensdaten Goebels als Fendis vereinbar ist; ja, ein diesem fernerliegendes Jahr kann überhaupt nicht in Betracht kommen, da Fendi schon 1842 starb und Goebel erst 1824 geboren war.

Da Fendi Zeichner am kaiserlichen Münz≈ und Antikenkabinett, an der Akademie aber nicht Lehrer sondern bloß deren Mitglied war, so kann Goebel nur sein Privat≈schüler gewesen sein, wie dies ja auch von einigen anderen Wiener Künstlern über≈liefert ist. Jedenfalls erfahren wir hier eine neue Tatsache zum Leben des Künstlers, die für uns allerdings weniger wegen des an sich nicht gerade bedeutenden Goebel als

[1]) Sein erster Eintritt in die Sonntagsschule erfolgte am 8. November 1835. Im nächsten Jahre finden wir ihn in der Landschaftsfachschule und Graveurschule, wo er von Fach als Maler bezeichnet wird; im Jahre 1839 trat er zu Prof. Gsellhofer über. In den Jahren 1841 und 1843 zeichnete er unter Kupelwieser nach der Antike (nach freundlicher Mitteilung des Herrn Akademiesekretärs Dr. Ed. Ritter von Josch). — Zu besonderem Danke sind wir auch Seiner Hochwürden dem Hern Kapitular des Stiftes Schotten, P. Anselm Weißenhofer, verpflichtet, der sich seit langem eingehend mit Klieber beschäftigt und uns in freundlichster Weise mehrfach Aufklärung geboten hat. Darnach erscheint es auch nicht wahrscheinlich, woran man sonst denken könnte, daß der Maler Eduard Klieber (1808—1879), ein Sohn Josefs, auf die Ausbildung des jungen Goebel besonders Einfluß genommen habe, da Eduard Klieber schon im Jahre 1837 völlig selbständig arbeitete, seine eigene Werkstatt hatte und sein Verkehr mit dem Vater sich anscheinend darauf beschränkte, daß er ihn wiederholt um Bezahlung seiner Schulden anging.

Fendis wegen von Wichtigkeit ist; denn Zeichnungen in der Art der hier abgebildeten werden, wenn sie durch den Kunsthandel gehen, zunächst wohl immer als Fendi angesprochen und nehmen allmählich wohl auch seinen Namen an.

Zu Goebel bemerken wir noch kurz, daß er vielfach Reisen unternommen hat, aber doch hauptsächlich in Wien tätig war, wo er auch am 10. Februar 1899 verschied; zahlreiche Aquarelle seiner Hand sind in den Besitz der Hofsammlungen übergegangen. Am bekanntesten geworden ist seine Lithographie nach Josef Kliebers Relief zum Andreas-Hofer-Denkmal in der Innsbrucker Hofkirche.

Auf einen größeren Meister weist eine andere Zeichnung hin, die wir hier auf Taf. XXXVIII bieten. Es ist eine teilweise leicht aquarellierte Bleistiftzeichnung, die Sieveringer Kirche darstellend. Die Unterschriften lauten: « . . meinen (?) Bruder Ludwig Richter» und «Sieffering bei Wien».

Über die etwas unklare erste Unterschrift wollen wir hier zunächst nicht sprechen sondern die Zeichnung als solche betrachten.

Daß es sich um die Sieveringer Kirche handelt, ist ja auch ohne Unterschrift klar. Sie ist sogar außerordentlich genau wiedergegeben, natürlich vor der Restauration der letzten Jahre, die unsere Kirche leider gerade um ihre größten Reize gebracht hat. Zum Vergleiche müssen wir also ältere Darstellungen heranziehen, wie sie glücklicherweise in den Sammlungen der Stadt Wien in reichlicher Zahl erhalten sind.[1]) Besonders ähnlich ist ein farbiges Blatt nach Konrad Grefe, das, um dies vorwegzunehmen, aber wohl etwas jünger ist als unseres.[2]) Es zeigt die Kirche fast genau von demselben Standpunkte wie unsere Darstellung, was aber nicht befremden darf, da es der geeignetste ist, die ganze malerische Anlage der früheren Rückseite deutlich zur Anschauung zu bringen und den Turm in genügendem Abstand vom Dach erscheinen zu lassen; es fällt dies besonders auf, wenn man einige anders aufgenommene Darstellungen vergleicht, bei denen bei weitem nicht die Wirkung erreicht wird wie hier.

Wenn wir alle die alten Abbildungen mit unserer vergleichen, so können wir bei dieser als offenbare Abweichungen von der Wirklichkeit hauptsächlich die folgenden erkennen: Das eigentliche Kirchendach war und ist entschieden höher und steiler und hatte keinen Dachreiter. Der Giebel der hier nicht sichtbaren Vorderseite der Kirche war oben abgekappt, so daß über der Mitte ein dreieckiger Dachteil schräg (vielleicht etwas eingeschwungen) nach rückwärts zum Firste anstieg[3]); der Giebelteil der Vorderseite, den wir hier links vom Dache von rückwärts her sehen, ist also nicht ganz richtig dargestellt. Wenn er von rückwärts her überhaupt zu sehen war, darf vom höchsten Punkte der Zug nicht nach abwärts gehen. Etwas anders sind dann die oberen Teile links rückwärts von der aufsteigenden Zinnenmauer; doch hat sich hier in Wirklichkeit ein so merkwürdiges Einschneiden und Überschneiden von Mauern und Dachteilen ergeben, daß nicht eine einzige Darstellung ganz das Richtige trifft sondern daß man höchstens aus allen zusammen sich einigermaßen ein Bild dieser höchst malerischen

[1]) Herr Alois Trost, Kustos dieser Sammlung, war uns bei ihrem Studium wie auch sonst in dieser Frage mit gewohnter Liebenswürdigkeit und Sachkenntnis behilflich.

[2]) Konrad Grefe, der sich seit dem Jahre 1855 der Aquarellmalerei widmete, hat diese wie zahlreiche andere Darstellungen im Auftrage des damaligen Direktors der Hof- und Staatsdruckerei Hofrat Ritter v. Auer ausgeführt, der darnach in der genannten Druckerei Aquarellimitationen in Farbendruck ausführen ließ.

[3]) Ähnliche Formen waren bei alten Giebeln ja beliebt, z. B. auch bei der Innsbrucker Hofkirche vorhanden; heute ist sowohl in Innsbruck (hier schon seit längerer Zeit) als auch in Sievering ein sehr unschöner voller Spitzgiebel ausgeführt.



(Willibald und) Ludwig Richter, Die Sieveringer Kirche.

Bleistiftzeichnung.



Anlage machen kann.[1]) Dann ist das Fenster, das sich an der schrägen Wand rückwärts gerade in der Mitte des Bildes befindet, bei Grefe wohl richtiger mit einem Fischblasen-muster angegeben, während hier das Maßwerk des Fensters links davon wiederholt ist. Ferner wäre zu bemerken, daß das Tor in der Längswand der Kirche sonst überall mit einfacherem flachrunden Sturz erscheint und das andere neben dem Kruzifix mit geradem, ebenso wie das Fenster über diesem Tore sonst überall ganz schlicht rechteckig dargestellt ist. Auch sehen wir ganz rechts sonst überall nicht eine Mauer sondern ein Holzgitter an den letzten gedeckten Bauteil anschließen. Jedoch ist merkwürdigerweise der hier ganz flüchtig angegebene Baum in Wirklichkeit offenbar vorhanden gewesen, ebenso wie der Baum links von dem spitzbogigen Tore. Es scheint dies auch von der Bank zu gelten, die unter diesem Baume (zugleich mit einer leicht umrissenen Figur) angedeutet ist. Ob eine so große Baumgruppe jenseits der Vorderseite vorhanden war, erscheint mindestens zweifelhaft.[2]) Auch sind die Grabkreuze rechts vorne nicht nachzuweisen. Das an dem dritten Strebepfeiler von links angegebene Relief entspricht der Wirklichkeit.

Wenn wir alles zusammenfassen, gewinnen wir den Eindruck, daß die Zeichnung tatsächlich vor der Natur gearbeitet, wenigstens in den allgemeinen Linien angelegt worden ist. Von dem Dachreiter müssen wir jedoch annehmen, daß er, wohl später, der bildmäßigen Wirkung wegen hinzugesetzt worden ist, da der Raum (gerade wegen des zu niedrig ausgefallenen Daches) hier sonst schlecht ausgefüllt wäre. Auf die Erstrebung bildmäßiger Wirkung geht wohl auch die Änderung der Tore, besonders des rechten, und vielleicht auch die Sonnenuhr zurück sowie die Bereicherung des sonst viel einfacher dargestellten Schutzdaches über dem Gekreuzigten. Sehen wir nun aber wieder die ganze Darstellung, unabhängig vom Landschaftlich-Gegenständlichen, an, so müssen wir sagen, daß eigentlich die Staffage viel liebevoller und eingehender behandelt ist als das Übrige; auch ist sie, wie die Baumgruppe, durch leichte farbige Behandlung hervorgehoben. Hätten wir gar keine Unterschrift und suchten wir nach einem Meisternamen für das Blatt, so würde wohl jeder auf Ludwig Richter verfallen; denn die Figuren haben die größte Ähnlichkeit mit denen dieses Meisters, wie wir sie z. B. auf mehreren Abbildungen in einem Versteigerungsverzeichnisse von C. G. Boerner in Leipzig (1912, «Handzeichnungssammlung Alexander Flinsch in Berlin») finden oder auf einigen schönen Blättern der erzherzoglichen Sammlung «Albertina», die neuerdings durch die fürsorgliche Leitung des Direktors Regierungsrat Dr. Jos. Meder vermehrt worden sind. Aber Ludwig Richter war, wie aus seiner ziemlich ausführlichen Selbstbiographie und aus anderen Quellen hervorgeht, niemals in Wien; eine solche Naturstudie wie die Kirche kann er also nicht ausgeführt haben. Dagegen lebte einer seiner Brüder, Willibald, lange in Wien. Gleich Ludwig ursprünglich in Dresden Schüler des Landschafters Zingg, war er seit dem Jahre 1826 in Krakau beim Grafen Potocki als Zeichenlehrer tätig und machte mit dessen Familie große Reisen im Osten. Längere Zeit hielt er sich auch in London und Paris auf; seit den vierziger Jahren war aber Wien, wo er in hohen Kreisen als Zeichenlehrer wirkte, sein Hauptaufenthaltsort und hier verstarb er auch im Jahre 1880.

In Wurzbachs Biographischem Lexikon findet man den Künstler, aber nicht als Bruder des großen Meisters, angeführt und L. A. Frankls Sonntagsblätter vom

[1]) Selbst ein Modell, das sich hievon im städtischen Museum befindet, ist in diesem wie in anderen Punkten unrichtig.

[2]) Grefe gibt hier wohl wieder einen zu freien und weiten Blick.

Jahre 1844 berichten nur, daß er seit einigen Jahren in Wien lebe und große Reisen gemacht habe.[1])

Über Willibalds Kunst selbst ist man bisher sehr wenig unterrichtet. Wir kennen von ihm nur zwölf Blätter in der «Albertina», die verschiedenen Jahren — es finden sich Datierungen von 1845 und 1868 — entstammen. Darnach wäre man geneigt, den landschaftlichen Teil der Blätter im allgemeinen Willibald zuzuschreiben; denn die eigentümlich sich verdickenden Linien, besonders die dunklen Doppellinien, finden sich auch dort, ebenso die Baumkronen mit ihren rundlichen und plötzlich eckigen Zügen. Ludwig Richter erscheint auch bei flüchtig hingesetzten Zeichnungen, wie einer Müllerszene in der «Albertina» (Nr. 3721 I), immer viel klarer, entschiedener und wohl auch gleichmäßiger im Strich, besonders im Baumschlag. Merkwürdigerweise ist aber gerade wieder die bescheidene Angabe des Pflanzenwuchses ganz vorne in den Ecken mehr in der Art Ludwigs; diese Teile stehen auch in engerer Verbindung mit den Figuren, die so ganz Ludwigs Art zu zeigen scheinen. Von Willibald haben wir außer Figuren, die mehr Kostümstudien von seinen östlichen Reisen her bieten und daher nicht recht vergleichbar sind, nur bei einer Darstellung der «Kathedrale und des Hauses des Erasmus in Rotterdam» (in der Albertina Nr. 3721 e) Figürliches in reicherem Maße gefunden und da sind die Gestalten ganz flüchtig und eckig dargestellt, ungefähr so wie die zwischen den zwei rechten Strebepfeilern auf unserem Blatte, eine Gestalt, die man wegen ihrer harten Linien im ersten Augenblicke für die Wiedergabe einer Skulptur halten möchte.

Es ergibt sich bei unserer Zeichnung also ein ganz eigentümliches Verhältnis; man hat das Gefühl, als ob hier ein Zusammenarbeiten der beiden Brüder vorläge. Bei dem heutigen Stande der Erforschung der Kunst des Ludwig (und noch mehr des Willibald) Richter wagen wir noch keine endgiltige Entscheidung; doch halten wir es für unsere Pflicht, die Forschung auf dieses Blatt aufmerksam zu machen.

Wurzbach führt übrigens nach dem Ausstellungskatalog der Wiener Akademie vom Jahre 1848 unter den Werken Willibalds ein Aquarell «Kapelle des heil. Severin bei Wien» an. Leider ist der Verbleib dieses Bildes unbekannt, so daß es unmöglich ist, Vergleiche zu ziehen.

In dem Buche von F. von Boetticher «Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts»[2]) findet sich unter den Ölgemälden Ludwig Richters (als Nr. 31) angeführt eine «Kapelle aus Klosterneuburg bei Wien», die im Jahre 1844 auf der Dresdener Akademischen Kunstausstellung zu sehen war. Aber auch Willibald hat Klosterneuburger Ansichten gemalt; so war in Wien im Jahre 1841 ein Ölgemälde «Der Klosterhof in Klosterneuburg» und im Jahre 1843 ein anderes «Innere Ansicht der Freising-Kapelle zu Klosterneuburg» ausgestellt.[3]) Man erkennt also wieder einen Zusammenhang in dem Schaffen beider Brüder.

---

[1]) Willibald Richter darf nicht mit Wilhelm Richter (aus Wien) verwechselt werden, wie es z. B. im Kataloge der historischen Ausstellung der Wiener Akademie der bildenden Künste im Jahre 1877 (Nr. 2187) geschehen ist. Wilhelm Richter besuchte die Wiener Akademie in den Jahren 1834—1843 und starb im Jahre 1892, achtundsechzig Jahre alt.

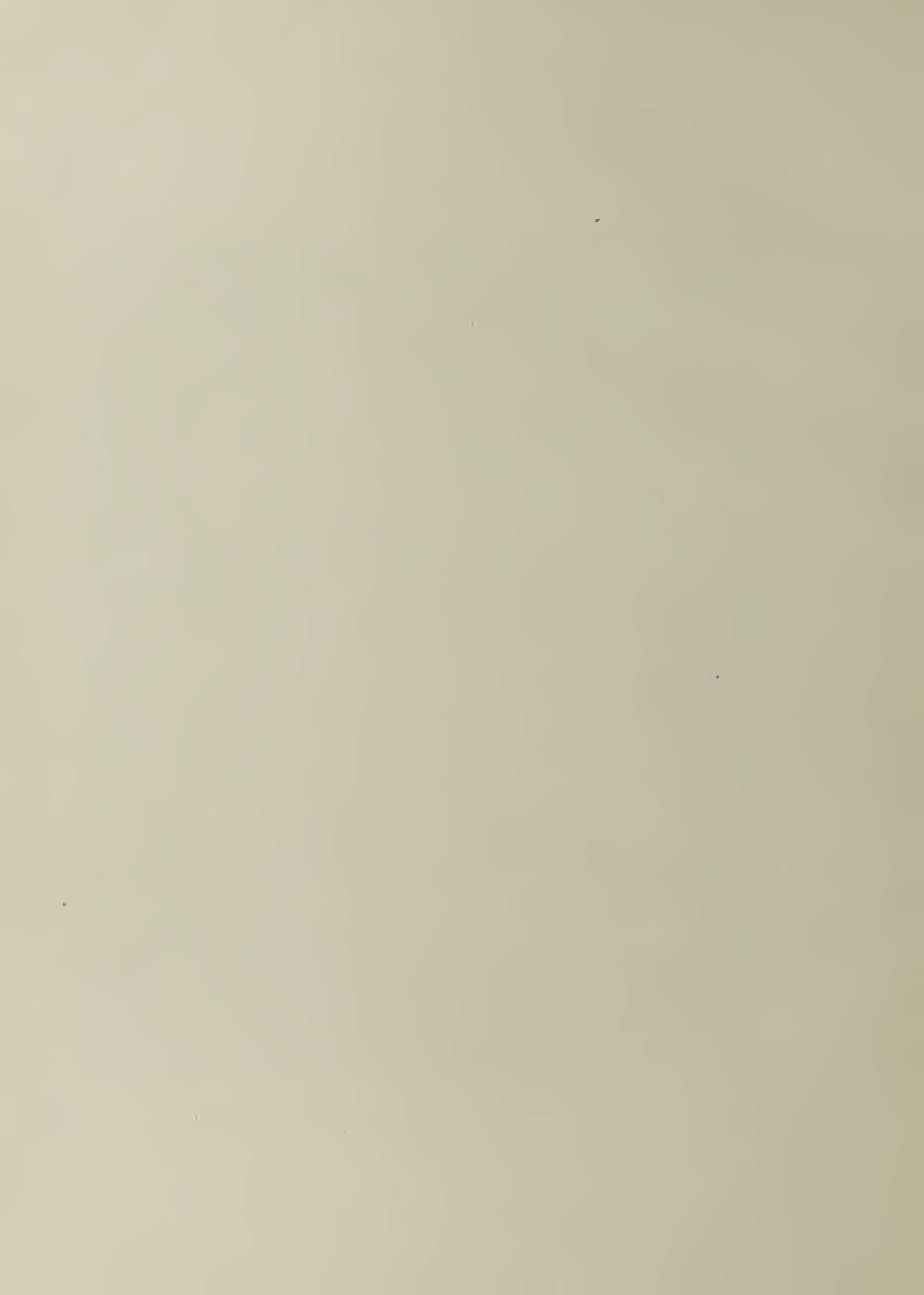
[2]) Dresden 1898, II. Bd., 1. Hälfte, S. 412.

[3]) Bei Wurzbach verzeichnet, doch ohne Angabe der Technik. Wurzbach (S. 64) läßt Ludwig Richter in den vierziger Jahren in Wien leben. Ludwig Richter war vom Jahre 1836 an als Lehrer des Landschaftszeichnens an der Dresdener Akademie angestellt. Wir hören von Reisen in das böhmische Mittelgebirge, nach Bayern, Thüringen, Württemberg, Ostende, Holstein, auch von einer neuerlichen Reise nach Oberitalien, wohin er über die Schweiz ging, sowie von wiederholten Aufenthalten in Gastein, doch nie von einer Reise nach Wien oder einer Zusammenkunft mit seinem Bruder.



Matthäus Loder, Eingang in die Fasanerie in Schönbrunn.

Aquarellierte Federzeichnung.





Emil Hütter, Ansicht der Kärnthner Bastei nach Abbruch des alten Kärnthnertores.

Bleistiftzeichnung, 16. 3. 1860.





Emil Hütter, Ansicht des «Neuen Kärnthner Thores».

Aquarell, 5. August 1858.





Ludwig Hans Fischer, Ansicht des großen Saales im Sickenbergischen Hause in Nußdorf.

Aquarell, 1902.



Man könnte nun annehmen, daß Willibald eine Skizze der Sieveringer Kirche seinem Bruder geschickt habe, um sie durch ihn mit einer Staffage versehen zu lassen wobei dann auch Einzelheiten umgestaltet sein mögen.[1]) Ausgeschlossen ist es aber auch nicht, daß Ludwig, auf das Bild des Bruders irgendwie aufmerksam gemacht, eine Skizze sich erbeten oder Willibald sie sonst aus irgendeinem Grunde ihm geschickt habe, vielleicht weil er in dem romantischen Reize des Baues etwas dem Bruder Zusagendes erkannte. Je nachdem sich einmal diese Fragen lösen werden, wird man auch über die Unterschrift klar werden und erkennen, ob man «an (oder «für») meinen» oder «von meinem Bruder» zu lesen hat.[2])

Auf jeden Fall ist es ein bemerkenswertes Blatt, das uns nicht nur ein Stück des alten Wien in reizvoller Weise vor Augen führt sondern auch über einen noch wenig gekannten Künstler weitere Aufklärung verspricht und Beziehungen zu einem wirklich großen herstellt.

Man sieht also, daß selbst ein mehr zufälliges Hineingreifen in die bisher am wenigsten beachteten Besitztümer des Grafen manches nicht Unwichtige ans Tageslicht zu fördern vermag. Einige andere, uns gleichfalls, sozusagen von ungefähr, vor Augen gekommene Blätter sind uns teils durch den Künstler, teils durch den Gegenstand in Erinnerung geblieben. So wäre ein schönes Blatt von Matthäus Loder (1781—1828) (Taf. XXXIX), dem Hofkünstler Marie Luisens und des Erzherzogs Johann, hervorzuheben oder eine große sehr schöne Bleistiftzeichnung Rudolf Alts, die Gloriette in Schönbrunn darstellend.

Mehr gegenständlich wichtig sind einige Blätter von E. Hütter, wovon wir hier (Taf. XL, XLI) zwei Ansichten des «alten» und «neuen» Kärntnertors, die ja lange Zeit nebeneinander bestanden, aus der letzten Zeit vor ihrem Abbruche bringen, von Ferdinand Weckbrodt u. A. Ein Aquarell von Ludwig Hans Fischer (Taf. XLII) gibt uns den großen Saal in dem nunmehr Sickenbergschen Hause zu Nußdorf, dessen Wand- und Deckenbilder (wie die des Nebenraumes) in so eigentümlicher Verbindung mit der Geburt des frühverstorbenen Sohnes Karls des Sechsten stehen.[3])

Eine eigentümliche Pikanterie ist es, daß sich neben solchen Blättern auch drei Federzeichnungen J. M. Olbrichs (aus dem Jahre 1892) vorfinden, die uns die Karlskirche und ihre Einzelheiten vor Augen führen. Man sieht, daß der Geschmack des Grafen durchaus nicht einseitig ist, daß er das Schöne und Bemerkenswerte nimmt, wo er es findet, wenn es nur Wert hat und in den großen Kreis seiner geistigen Neigungen sich einreiht.

Wir schließen dann hier (Taf. XLIII) ein Bild an, das zwar nicht in das Gebiet der «Viennensien» gehört, uns jedoch beim Durchblättern verschiedener Zeichnungen aufgefallen und unseres Wissens trotz seiner Schönheit und der Bedeutung des Meisters bisher der Öffentlichkeit unbekannt geblieben ist. Wenigstens ist dieses schöne und kennzeichnende Blatt Führichs auch in dem von Heinrich v. Wörndle und Erich Strohmer

Wurzbach hat sich wohl nur durch die Angabe von Bildern in einem Wiener Austellungskataloge zu seiner Behauptung verleiten lassen. Sicher ist, daß er sich nicht klar war, wer dieser Ludwig Richter eigentlich war; denn sonst hätte er nicht hinzufügen können: «Über die Lebensschicksale und andere Arbeiten dieses Künstlers liegen keine Nachrichten vor.»

Richtig ist nur, daß Ludwig Richter im Jahre 1841 zwei Ölbilder in Wien ausgestellt hat.

[1]) Es braucht das nicht gerade für die oben angegebene Arbeit geschehen zu sein.

[2]) Das Schluß-N könnte auch ein M sein (mit hohem und verkürztem dritten Balken); doch kann auch die Rechtschreibung ungenau sein.

[3]) Zwei größere gemalte alte Ansichten Wiens (in einem Vorraume zu ebener Erde) gehen auf Stiche Delsenbachs zurück.

so sorgfältig ausgearbeiteten Verzeichnisse der Werke des Meisters (herausgegeben vom k. k. Ministerium f. Kultus u. Unterricht, Wien 1914) nicht verzeichnet. Wenn hier auch nichts Altwienerisches dargestellt ist, so ist eben Führich selbst, obgleich ein Deutschböhme, doch eine der markigsten Erscheinungen des alten Wien. Es wird also weiter keiner Entschuldigung bedürfen, wenn wir hier etwas, was zu seiner weiteren Erkenntnis beiträgt, eingereiht haben.[1])

Kehren wir jedoch zu den Ansichten des alten Wien zurück. Es ist, wie gesagt, keine systematische Sammlung; es ist eine Angelegenheit persönlicher Empfindung und eine Angelegenheit, die dem Besitzer neben anderem gewiß nur ganz nebensächlich erscheint. Um so beachtenswerter dünkt uns, daß sich auch in so Nebensächlichem bei bloß oberflächlichem Zugreifen doch mehrfach so Fesselndes gefunden hat.

Wer aber die Vorliebe und das Verständnis des Grafen für das uns so ans Herz gewachsene alte Wien in ihrer ganzen Tiefe und ihrem ganzen Ernste kennen lernen will, der muß die nach Tausenden zählenden photographischen Aufnahmen durchsehen, die der Graf durch den trefflichen Photographen August Stauda mit großer Mühe und großen Geldopfern hat ausführen lassen. Es ist eine so glänzende und gediegene Sammlung (hier darf man das Wort gebrauchen), wie sie ähnlich wohl nur wenige Kunstfreunde in der Welt zustande gebracht haben; kein Kunstfreund und Erforscher Wiens wird daran vorübergehen können.

[1]) Zwei andere Werke Führichs im Besitze des Grafen sind in dem angeführten Werke unter Nr. 487 und 709 verzeichnet.

M. Dreger.



Joseph Führich, Aus der Kindheit Jesu.

Bleistiftzeichnung, Oktober 1847.



JOSEF ANTON KOCHS ITALIENISCHE DORF-STRASSE.

Darin besteht ja die ganze Kunst, daß Natur
und Idee sich gleichmäßig durchdringen.
(Philipp Veit zu Ludwig Richter.)

Im Herbst des Jahres 1815 kehrte Koch nach dreijährigem Aufenthalte von Wien nach Rom, in seine zweite Heimat, zurück. Denn im damaligen Wien, der Stadt des Kongresses, ununterbrochener Festlichkeiten, schwindelhafter Teuerung, dem Sammelpunkt der berühmten Modemaler aus aller Welt, fand seine Kunst keine Beachtung. Weniges verkaufte er an fremde Besteller, nach München, und darbte. In Ferdinand von Olivier hatte er einen gleichgesinnten Freund gefunden, die Belvederegalerie bot ihm reiche künstlerische Anregung, namentlich Rubens' Werke und die unvergleichlichen Bilder des alten Breughel. Vor der süßlichen, weichen Manier seiner Zeitgenossen nahm er Reißaus.

Wir stellen fest, daß wir auch heute, nach hundert Jahren, von dem Künstler, den wir als einen der bedeutendsten heimischen Landschaftsmaler großen Stils bezeichnen dürfen, nur zwei Gemälde in Wien besitzen: eine große Landschaft, die Kaskaden von Tivoli darstellend, im Besitze der Gemäldegalerie des ah. Kaiserhauses (als Leihgabe in der österreichischen Staatsgalerie) und ein kleines Gemälde, die «Italienische Dorfstraße» in der Sammlung des Grafen Lanckoroński (Taf. XLIV), ein Werk, das allerdings durch seine anmutvollste Eigenart zu besonderer Betrachtung einlädt. Die Akademiebibliothek verwahrt noch eine Reihe von Skizzenbüchern, die uns wenigstens über die gehaltvollste Entwicklungszeit des Meisters, die Zeit vor und namentlich nach dem Wiener Aufenthalt, in Zeichnungen einigen Aufschluß geben. Aber gerade bei Koch ist der Unterschied zwischen den Zeichnungen, die den charakteristischen und wesentlichen Natureindruck festhalten, und der geschlossenen Komposition des Gemäldes meist sehr groß; jene wirken in ihrer Anspruchslosigkeit oft unmittelbarer als die Ölbilder, die, mit wenigen Ausnahmen, Natur und Menschen in einer gehobenen, gesteigerten Daseinsform als dichterische Wirklichkeit von epischer Wucht und Größe zeigen. Zu den Ausnahmen glücklichster Art gehört das Gemälde «Italienische Dorfstraße», in dessen Komposition sich «Natur und Idee» nicht nur gleichmäßig sondern auch mühelos und aufs feinste durchdringen, weil die «Idee» des Bildes der «Natur» nicht fremd und nebengeordnet ist sondern einzig und allein deren künstlerische Gestaltung im Rhythmus und organischen Gefüge der einzelnen Teile veranschaulicht. Es wird keine Geschichte erzählt von Wesen, deren Namen und Handlungen wir aus Literatur und Mythologie kennen müssen, weder lehrhafte Absicht noch begriffliches Pathos sind mit am Werke.

Im Vordergrunde erblicken wir die anmutige Gruppe dreier Gestalten, zwei kniende Bauernmädchen, beschäftigt, mit der Brake Flachs zu brechen, einander zugewandt, auf-

blickend zu dem Manne, der zwischen beiden steht, an den Stamm eines mächtigen Kastanienbaumes gelehnt. Man wäre versucht, das idyllische Motiv etwa mit Worten aus Goethes «Hermann und Dorothea» zu schildern und auszuspinnen. Hinter den Dreien trägt eine Bäuerin den gebrochenen Flachs in einem Bündel auf dem Kopfe und schreitet auf den Eseltreiber zu, der mit seinem Tier die Mitte der Straße einnimmt, mit dem Hut in der Hand hinaufgrüßt zur Frau, die auf dem Balkon steht und Wäsche zum Trocknen aushängt. Weiter dem Hintergrunde zu, fast in gleicher Höhe wie diese, lehnt eine Bäuerin an der Stiegenmauer und unterhält sich mit ihrer Nachbarin, die hinter dem Eseltreiber auf der Straße steht und sich an≠schickt, ins Tor des hintersten Hauses zu treten. So wird der Blick von einer Gestalt zur andern geführt und wir durchmessen nach allen Richtungen die Höhe, Breite und Tiefe der Dorfstraße bis zum Ausblick aus dem engen Torweg in die weit≠räumige Landschaft. In gleicher Weise wie durch diese mit selbstverständlicher Un≠gezwungenheit verteilten Gestalten wird der Raum durch die rhythmische und sinn≠gemäße Folge von Licht und Schatten gegliedert: den dunkleren Partien im Vorder≠grund folgt der hellere Prospekt der Häuserzeile und im Grunde des tiefbeschatteten Tores, über dem Mauerschatten auf der Straße, in dessen Schutz sich der Treiber mit seinem Esel gestellt hat, erscheint im sonnigen Glanz Meer und Gebirge. Dieselbe feingliedrige Gesetzmäßigkeit bestimmt auch den Aufbau der Bildfläche, deren Ein≠fassung durch das mächtige Gewölbe des antiken Bogens, durch das reiche Laub des Baumes, flatternde Tücher und Bänder den hochstrebenden Vertikalen der Mauerkanten, Türen und Pfeiler ein wohlerwogenes, sicheres Gegengewicht verleiht. Die Farben, vollends, sind in der unaufdringlichen Lebhaftigkeit der hellgrünen, blauen, roten und gelblichen Töne, einem Strauß von Feldblumen vergleichbar, der sinnfälligste Ausdruck der idyllischen Stimmung.

Die Einzelheiten und Motive dieser sorgfältig erwogenen Anordnung im Bilde aber waren gewiß in den Zeichnungsmappen wohl vorbereitet worden; wir finden in den Skizzenbüchern mehrfach die flachsbrechenden Frauen, in genauen Einzelstudien die Handhabung der Maschine dargestellt, Vorstudien für das Kostüm der Bäuerinnen (aus Olevano, Sonino und Umgebung); das Geäst und Blattwerk des großen Kastanienbaumes ist in den Zeichnungen sorgfältigst studiert; die lässige Stellung des Mannes im Vorder≠grund zwischen den beiden Mädchen gemahnt an das erlauchte Vorbild des praxitelischen Eidechsentöters. Die Entstehung des Bildes können wir uns in keiner Periode von Kochs Schaffen besser vorstellen als in den zwanziger Jahren des XIX. Jahrhunderts, nach seiner Rückkehr von Wien nach Rom und Olevano. Denn in jener Zeit wurde sein Schaffen ganz frei von kleinlichen Hemmungen; man hat das Gefühl, daß die Einzelheiten seinen idealen Kompositionen nun nicht mehr wie früher eingefügt werden sondern daß alles, Menschen, Bauten und Landschaft, aufs natürlichste erwächst. Vom Bauernbreughel hat er gewiß vieles gelernt; in seiner Wahlheimat, in den Sabiner≠und Albanerbergen, in Olevano, fand er nun, wieder heimgekehrt, das geeignete Maß der gewollten kunstvollen Steigerung. Später wurde seine Art wieder ungestümer, wie im Wettbewerb mit dem jugendlich≠kräftigen Preller, der 1828 zu ihm kam, dann fahriger. Als das gehaltvollste, am meisten beherrschte Werk unter seinen heroischen Kompositionen jener Zeit aber kann vielleicht das Gemälde der Serpentara von 1823 gelten.

Als heiteres Lustspiel nach dem ernsten Drama, so möchte man sich die Entstehung des lieblichen Bildes einer «Italienischen Dorfstraße» im Anschlusse, im Gegensatz zu solchen heroischen Schöpfungen denken; auch wollen wir uns gegenwärtig halten, daß gerade damals der junge Ludwig Richter neben einigen heroischen Versuchen schon

manches zartere Werk eigenen Geistes dem geliebten Meister zeigen konnte, daß Koch neben Schnorr in der Villa Massimi arbeitete, die jungen Romantiker ihn umschwärmten, sein Wiener Freund Ferdinand von Olivier (1823) eine Folge von Lithographien mit heiter=anmutigen Bildern von Salzburg und Berchtesgaden erscheinen ließ. Inmitten des Strebens der jüngeren Generation nach besonderer Intimität der künstlerischen Ein=fühlung mag es den Meister verlockt haben, seine vorbildliche Weise gleichsam in ihrer Sprache zu bekunden; in diesem Sinne möchte man zu Ludwig Richters Bemerkung in seinem römischen Tagebuche (vom 26. November 1824): «Kochs Landschaften würden mir besser gefallen, wenn weniger Stil darin zu spüren wäre . . ., wenige gehen zu Herzen, obgleich sie recht schön sind . . .», hinzufügen: die «Italienische Dorfstraße» ist eine der wenigen Landschaften dieser Art.

F. M. Haberditzl.





Joseph Anton Koch, Italienische Dorfstraße.



Hans Thomas «Apollo und Marsyas».

Die siebziger und auch noch die achtziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts bilden einen Höhepunkt in der Geschichte der deutschen Malerei. In München sind Leibl, Trübner, Thoma und Uhde, in Berlin Menzel und Liebermann, in Wien Makart, Canon und Pettenkofen, in Italien Feuerbach, Marées und Böcklin, um nur die bedeutendsten von ihnen zu nennen, am Werke. Ihre Arbeiten aus dieser Periode zeugen von einer köstlichen Frische der Empfindung, einem zielbewußten Können und einer hohen Reife bei einer erstaunlichen Produktivität. Die Älteren unter ihnen ziehen jetzt die Summe ihrer Lebensarbeit, während die jüngere Generation Werke schafft, die sie wohl auch später zu erreichen aber nicht zu überbieten vermochte.

Die genannten Namen bringen dabei jedem Kunstfreunde die Verschiedenartigkeit der künstlerischen Strömungen genügend zum Bewußtsein. Nicht von ihnen allen soll hier die Rede sein sondern nur von einem unter ihnen, von Hans Thoma, von dem sich ein hervorragendes Werk (Taf. XLV) im Besitze des Grafen Lanckoroński befindet. Thoma zählt mit Recht zu den bedeutendsten Schilderern deutscher Landschaft. Aber diesmal versetzt er uns nicht in die Gegenden seiner Heimat, den Schwarzwald, oder an die Stätte seines späteren Schaffens, das Rhein- und Maingebiet, sondern führt uns ein Stück südlicher Natur vor Augen.

Auf einem von hohen Zypressen umsäumten Rasenfleck stehen Apollo und Marsyas einander gegenüber. Ihre Körper heben sich kräftig vor den dunklen Laubmassen des Hintergrundes ab und darüber leuchtet ein azurblauer Himmel, an dem kleine weiße Wolken schwimmen. Apollo hat als erster im Wettstreit sein Spiel beendet und lauscht nun ganz versunken der Melodie der Töne, die Marsyas der aus dem Rohr geschnittenen Flöte entlockt. Alles atmet Frieden; die graziöse Haltung der schönen jugendlichen Körper klingt mit der feierlichen Ruhe dieses idyllischen Erdenwinkels zu einer tief poetischen Stimmung zusammen. Es ist, als ob der sanfte Ton der Flöte das ganze Bild mit seiner Harmonie durchdringe.

Wie ein Scherzo hierzu wirkt die Ornamentik, mit der der Künstler den Rahmen schmückte. Die Guirlande zarter Blütenzweige wird links unterbrochen durch eine Trompete, der rechts eine Geige mit Bogen entspricht. In dem Profil des bebrillten Schullehrers und in dem uns mürrisch entgegenblickenden Kopfe des Alten haben wir wohl die Künstler dieser beiden Instrumente zu erkennen, während unten der Kopf des Hahnes und der Gans oder eines anderen gefiederten Vogels sich gegenüberstehen. Um das Konzert voll zu machen, erscheint in der Mitte eine Gruppe quakender Frösche, die oben im Kopfe des melodischen Esels ihren Partner findet.

Diese Variationen des behandelten Vorwurfes drängen sich jedoch durchaus nicht vor; man entdeckt sie vielmehr erst bei längerer Betrachtung, da sie zunächst nur ornamental innerhalb der Gesamtdekoration des Rahmens wirken. Wie persiflierende Randleisten den Text, umziehen sie das Bild in diskreter Form.

Für Thoma ist es nun besonders bezeichnend, daß er nicht das schreckliche Ende dieses musikalischen Wettstreites, auch nicht den Neid Apollos zur Darstellung bringt, sondern den Reiz der Mythe nach ihrer rein lyrischen Seite auskostet. Im Grunde ist es eine Landschaftsstimmung, als deren Träger er die Gestalten der alten Mythologie wählte. Es bildet dies in seinem so reichen Schaffenskreise eine gewisse Ausnahme, da er die Landschaft, soweit ihm nicht die Figuren der Dorfbewohner als Staffage dienen, mit den Gebilden seiner eigenen Phantasie bevölkert; nur die Sage von Luna und Endymion hat er des öfteren im Bilde festgehalten, wozu ihn wohl der starke Stimmungsgehalt der Vollmondnacht verleiten mochte. Der südliche Charakter der Landschaft berührt jedoch keineswegs fremdartig, so stark ist er von Thomas persönlicher Auffassung durchsetzt. Denn Italien hat der Künstler tief in sich aufgenommen und die Nachwirkungen seiner dritten italienischen Reise waren in ihm so stark, daß er bei seiner Rückkehr der Heimat gegenüber ungerecht wurde. Er selbst berichtet in seiner schlichten aufrichtigen Art, wie ihn erst die tief ergreifenden Klänge eines deutschen Volksliedes, die unvermutet in einem Bauerngarten in der Umgebung von Frankfurt an sein Ohr drangen, aus seiner Verzauberung rissen, so daß sich ihm die Schönheit der heimischen Natur plötzlich wieder offenbarte.

Die Landschaften, die Thoma in Italien malte, sind nicht in heroischem Stil gehalten sondern ebenso das Ergebnis eines liebevollen Versenkens in die Natur wie seine Bilder deutscher Gegenden. Man kann demnach nicht behaupten, daß sie einen Umschwung in seiner künstlerischen Auffassung bewirkt hätten, sondern die italienische Landschaft offenbarte ihm nur eine andere Schönheit der Welt, deren spezifischen Reiz er im Bilde festzuhalten suchte und die für ihn zu einer Ergänzung und Bereicherung seines Wesens, der Fähigkeiten von Auge und Seele wurde.

Darin liegen bei ihm die Verhältnisse wesentlich anders als bei den meisten deutschen Künstlern, die in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts über die Alpen zogen, oder als bei Feuerbach und Böcklin. Nie jedoch überkam ihn in Italien das Gefühl, in der Fremde zu sein, wie es Ludwig Richter gegenüber der südlichen Landschaft empfand. «Seltsam, es war mir gar nicht fremd, es war in mir ein Gefühl, das mir sagte: da gehörst du hin!» Mit diesen Worten schildert er den Eindruck des ersten Anblicks italienischer Natur.

Das stärkere Hervortreten der zeichnerischen Elemente, wie es sich vor allem in den Landschaften aus der Umgegend von Rom, die er 1880 malte, bemerkbar macht, könnte man versucht sein, auf eine Einwirkung der großflächigen Linien der Campagna zurückzuführen.

Aber dieser Vorgang läßt sich hierdurch nicht erklären. Er wäre auch eingetreten, wenn Thoma Italien nie gesehen hätte. Diese Erscheinung verdient jedoch eine etwas eingehendere Betrachtung, um so mehr, als sie für eine ganze Reihe verwandter deutscher Künstler symptomatisch ist.

In den Bildern der siebziger Jahre, dem heute am höchsten geschätzten Teil seines Werkes, tritt uns Thoma zum ersten Male als reifer Künstler entgegen. Alle kleinlichen Fesseln sind jetzt abgestreift, die Motive sind größer und klarer gesehen; vor allem aber ist die malerische Auffassung konzentrierter und das Bild in der Tonfolge konsequenter aufgebaut.

Die Bekanntschaft mit Gemälden Courbets, der durch die Ausstellung seiner Werke und seine Anwesenheit in München auf eine größere Anzahl deutscher Künstler nachhaltig einwirkte, hat ihm zwar diesen Weg nicht erst gewiesen aber doch bedeutend erleichtert. Was ihm an dem Franzosen imponierte, war die unbestechliche Redlichkeit, mit der er nur das malte, was er vor Augen sah. Dieses aber vermochte er mit solch eindrucksvoller Kraft und in so hoher malerischer Vollendung auf der Leinwand festzuhalten, daß es auf jüngere Künstler faszinierend wirkte; sie empfanden solche Vorbilder wie eine Befreiung aus der Enge einer historisierenden, jedem frischen Natureindruck verschlossenen Schulrichtung.

In Thomas Arbeiten aus dieser Zeit verspürt man einen stärkeren Pulsschlag, die Kraft der Jugend scheint gesteigert und ganz getragen von dem beglückenden Gefühle des Vorwärtsschreitens und des Einströmens immer neuer Eindrücke.

In seinem Verhältnis zum Naturvorbilde bedeutet Thoma jedoch den denkbar stärksten Gegensatz zu Courbet, denn dieser tritt der Natur ohne Sentiment gegenüber; ein überzeugter Realist, hat er für Schöpfungen der Phantasie nur Spott und Verachtung.

Diese vorwiegend auf eine koloristisch-malerische Wirkung ausgehende Richtung der siebziger Jahre bildet jedoch nur eine Periode im Schaffen des Künstlers. Wir bemerkten bereits früher, wie in die Campagnalandschaften von 1880 sehr viel stärkere zeichnerische Elemente eindringen, die den Bildeindruck wesentlich verändern. Auf den ersten Blick wirken diese Gemälde gegenüber den früheren Werken etwas hart und luftleer. Es wäre aber verfehlt, in dieser Wandlung ein Nachlassen der künstlerischen Kraft zu sehen. Vielmehr ist die Entwicklung, die sich um diese Zeit bei Thoma vollzieht, etwas, womit er durchaus nicht allein steht, ja im weiteren Sinne eine typisch deutsche Entwicklung. Leibl, Lugo, Heider und Steinhausen bieten analoge Erscheinungen. Ja, es ist dies eine Tendenz, die sich nicht erst in neuerer Zeit geltend macht sondern die wir in früheren Jahrhunderten auch an anderen deutschen Künstlern beobachten können. Am markantesten ist dieser Zug bei Cranach ausgeprägt.

Von einer malerischen Auffassung führt der Weg zu einer stärker zeichnerischen Kunst, die jedoch auch im XIX. Jahrhundert bei den genannten Künstlern nicht durch den Einfluß der Antike hervorgerufen wurde, wie etwa bei Feuerbach oder bei David und seiner Schule. Prägnanz der Umrisse, starke, sehr häufig kalte Farben in fast emailartigem Auftrage, liebevolles Eingehen auf Einzelformen, nicht selten auch ein Verzicht auf atmosphärische Wirkung treten an die Stelle der weicheren und unbestimmteren Formen und Farben. Die fernsichtige Betrachtungsweise wird durch eine ausgesprochen nahsichtige abgelöst, um mit Rieglscher Terminologie den Unterschied auszudrücken. Ihrer Verwandtschaft mit der altdeutschen Kunst waren sich die Maler auch durchaus bewußt; sprach doch Kanoldt direkt von seiner «altdeutschen Manier». Aber gegenüber den Nazarenern und Romantikern ist es wichtig, daß sie nicht gewisse Faltenmotive, Gesichtstypen und Landschaftskulissen übernehmen, die dort häufig wie Fremdkörper im Bilde erscheinen.

Ihr Verhältnis besteht nicht in einem erzwungenen Anschlusse an die alten Vorbilder (was Böhle so gefährlich wurde) sondern in einer verwandten Art des Empfindens. Es ist ein gemeinsames Stilgefühl, das hier wie dort zugrunde liegt und daher verwandte Ergebnisse zeitigt (man vergleiche beispielsweise die Stilisierung der Wolken bei Cranach mit der auf Thomas Bildern).

Diese Erscheinung wirkt um so stärker, als gleichzeitig der fast auf der ganzen Linie siegreiche Impressionismus und in seinem Gefolge der Neoimpressionismus gerade die Auflösung des Gesichtsbildes in die einzelnen farbigen Bestandteile, aus denen es sich zusammensetzt, anstrebten. Diese entgegengesetzten Strömungen haben die genannten

Maler von ihrer einmal eingeschlagenen Richtung nicht abzubringen vermocht, was für ein Zeichen ihres starken Stilempfindens gelten darf.

Wenn wir stilistische Perioden im Schaffen eines Künstlers unterscheiden, so müssen wir uns jedoch der Willkürlichkeit solcher Maßnahmen stets bewußt bleiben. Eine haarscharfe Linie läßt sich nicht ziehen und Rückwirkungen sowie Anschlüsse an den Stil einer früheren Entwicklungsstufe finden des öfteren statt; Neues mischt sich da aufs glücklichste mit Älterem. In beschränktem Maße trifft dies auch auf unser Bild zu, das aus der vorausgehenden Zeit noch viel von der Weichheit der Formen — vor allem in den Baummassen — bewahrt hat.

Das Bild, das 1888 datiert ist, dankt sein Entstehen vielleicht dem Eindrucke der Anlage von Hildebrands Garten in seiner Villa zu Florenz, wo Thoma als Gast seines Freundes weilte. Diesen Garten hat er 1887 in einem Bilde festgehalten. Im Blickfeld, durch den Bogen der Kolonnade begrenzt, steht dort vor einer Reihe schlanker Zypressen die Figur des jugendlichen David in ihrer lässig-graziösen Haltung.

Daß die erste Bildidee auf eine derartige Anregung zurückgeht, entspricht ganz der Schaffensart des Künstlers, der ein Bild nicht ausschließlich auf Grundlage von Studien zusammenstellt sondern seine Naturskizzen mehr als Erinnerungsbilder benutzt, das Bild jedoch aus gewonnenen Natureindrücken in sich aufbaut. Das Zwingende, das alle seine Landschaften besitzen, ist eben die Frucht seiner innigen Vertrautheit mit der Natur.

Aber dem Publikum der siebziger und achtziger Jahre war diese Art, die Natur aufzufassen, keineswegs vertraut und ebensowenig sympathisch. Die Bilder, die heute neben den Werken von Schwind und Richter als die echtesten und volkstümlichsten Äußerungen deutschen Wesens in der Kunst des XIX. Jahrhunderts gelten, wurden bei ihrem Erscheinen mit dem gleichen Hohnlachen aufgenommen wie die Errungenschaften der Impressionisten.

Für Thoma bildet dieser anfängliche Widerspruch des Publikums nur eine Bestätigung der Eigenart seines Wesens und seiner Kunst. Die sind die wahren Mehrer im Reiche der Kunst, die neues Land entdecken und sich von dem eingeschlagenen Wege nicht durch die Verständnislosigkeit des überwiegenden Teiles der Zeitgenossen abbringen lassen. Diesen Weg ist Thoma ohne Zagen mit einem stillen Gottvertrauen gegangen und dem noch heute als hohem Siebziger schaffensfreudigen Künstler war es vergönnt wenigstens im Alter der Anerkennung seines Lebenswerkes teilhaftig zu werden.

Es ist dies eine Richtung deutscher Kunst, die wir im vorausgehenden heraushoben, aber nicht die einzige. Wir brauchen nur an die Bilder Liebermanns zu denken, der, einige Jahre jünger als Thoma, ganz andere Bahnen einschlug, ohne ein weniger echter deutscher Künstler zu sein. Nichts ist unvernünftiger als eine einseitige Parteinahme, wie sie Thode für Thoma gegen Liebermann propagierte. Hätten solche Bestrebungen Erfolg, so würden sie gar bald eine gefährliche Verarmung der Kunst zur Folge haben.

Die Kunst gleicht einer edlen Pflanze: wie diese, kann sie eines Schutzes gegen äußere Unbill und verständnisvoller Pflege auf die Dauer nicht entbehren; doch ist sie andererseits imstande, aus dem verschiedensten Erdreich Nahrung zu ziehen und die mannigfaltigsten Blüten hervorzubringen. Und wie man nicht wünschen möchte, nur eine Art von Blumen im Frühlinge aufgehen zu sehen, so bekämpfe oder verunglimpfe man auch nicht Richtungen der Kunst, die vielleicht dem jeweiligen persönlichen Geschmacke zuwiderlaufen, darum aber nicht weniger notwendig sind, um andere Seiten der Natur und des Menschen zur Darstellung zu bringen. «Denn die Kunst ist unendlich wie die Welt: ja, sie ist die Welt.»

E. Heinrich Zimmermann.



Hans Thoma, Apollo und Marsyas.



MALCZEWSKIS ILLUSTRATIONEN ZU DER KLEIN= ASIATISCHEN EXPEDITION DES JAHRES 1884.

Die Sammlungen des Grafen Lanckoroński enthalten unter anderem auch zahl= reiche Zeichnungen, Aquarelle und Skizzen, von denen nur eine gewisse Anzahl an den Wänden des Palais hängt, vieles in Mappen untergebracht ist. Unter diesen ver= borgenen Kunstschätzen sind es zwei Mappen, die für einen polnischen Kunstforscher von besonderem Interesse sind, weil sie 42 Zeichnungen des hervorragenden polnischen Malers Jacek Malczewski aus dem Jahre 1885, d. h. noch aus der Jugendzeit des Künstlers, enthalten und sich auf seine kleinasiatische Reise beziehen. Malczewski hat damals über Einladung des Grafen Lanckoroński an der von diesem organisierten wissenschaftlichen Expedition nach Pamphylien und Pisidien teilgenommen. Bekanntlich fand die Expedition im Jahre 1884 statt und galt der Erforschung der Kunst= und historischen Denkmäler dieses bis zu jener Zeit wissenschaftlich wenig ergründeten kunst= und kulturgeschichtlich so wichtigen Teiles von Kleinasien.

Das wissenschaftliche Ergebnis der Expedition bildet das vom Grafen Lanckoroński im Jahre 1890 in deutscher, französischer und polnischer Sprache herausgegebene Monumentalwerk über die Städte Pamphyliens und Pisidiens. Das sehr reiche illustrative Material dieser Publikation macht uns mit dem interessanten Lande, seinem eindrucks= vollen landschaftlichen Charakter und den überreichen Schätzen an Denkmälern des klassischen Altertums vertraut. Wenn wir uns in das Werk vertiefen, verstehen wir den Eifer, mit dem Graf Lanckoroński einige Reisen in diese kunsthistorisch so an= ziehende Gegend unternommen hat, sowie die Begeisterung, mit der er in seiner Ein= leitung davon spricht. Die mehrmonatliche Bereisung eines so wundervollen Landes im Gefolge von Gelehrten und Freunden mußte ein wahres Labsal sein, einer der höch= sten geistigen Genüsse, den sich ein moderner Kulturmensch verschaffen kann.

Es erweckt nun unsere Neugierde, welche Eindrücke eine so interessante Reise auf unseren Künstler gemacht hat und wie sich diese Eindrücke in seiner Kunst wider= spiegeln. Sind es die köstlichen Fragmente der klassischen Architektur, antiker Tempel, Theater und Thermen, sind es Ruinen mit ihren Säulenreihen und Gebälken gewesen, die auf ihn am meisten wirkten, oder war es eher die prachtvolle Landschaft, verschieden= artige Meeres= und Gebirgsansichten, die seine schöpferische Kraft angeregt haben? An dem wissenschaftlichen Werke hat Malczewski nicht mitgewirkt. In der erwähnten Publikation sehen wir zahlreiche Zeichnungen und Aquarelle von Georg Niemann, der in einer sehr gewissenhaften und sorgfältigen Weise alles, was architektonisch interessant oder landschaftlich charakteristisch war, genau wiedergegeben hat. Malczewski wurde hiezu offenbar nicht herangezogen. Was stellen nun seine Zeichnungen dar? Sind es vielleicht künstlerische Impressionen von architektonischer oder landschaftlicher Schönheit, die sich für ein wissenschaftliches Werk wenig eigneten? Wir kennen in

Malczewski einen tief empfindenden, sehr feinfühligen Künstler, einen Maler von eminenter geistiger Kultur. So viel Pracht und Schönheit, wie sie sich in Kleinasien den Augen darbot, konnte ihn doch nicht kalt lassen.

Blättern wir nun die in unseren zwei Mappen enthaltenen Kartons durch. Der Technik nach sind es lavierte Feder- und Pinselzeichnungen; bei einigen kommt Federzeichnung, bei anderen Pinseltechnik mehr zum Ausdruck, bei einigen breite, bei anderen leichte Lavierung. Die Größe der Zeichnungen ist durchschnittlich 59 cm auf 43 cm im Hoch- oder Querformat. In diesen Blättern ist Malczewski vor allem der Illustrator der Expedition selbst, ihrer verschiedenartigen Reisebegebenheiten, des ganzen Tuns und Schaffens ihrer Teilnehmer. Wir sehen mannigfache Szenen, die uns mitten in das alltägliche Getriebe der Expedition versetzen (Taf. XLVI—XLIX). Malczewski macht uns begreiflich, wie eine solche Reise aussah, wie sie sich bewegte, wie sich ihre Arbeit abspielte, gibt uns einen unmittelbaren künstlerischen Eindruck dieses Lebens, das wir uns sonst vorzustellen kaum imstande wären. So sehen wir z. B. auf einem Karton, wie die Forscher an ihre wissenschaftliche Arbeit herantreten. Mitten unter Ruinen sind einige von ihnen eifrig beschäftigt. Graf Lanckoroński macht einen der Gelehrten auf ein Detail aufmerksam, ein anderer bemüht sich mit Ablesen der auf den Steinplatten ersichtlichen Inschriften, ein dritter zeichnet Architekturmotive ab, während sein Gefährte diese photographisch aufnimmt; ein vierter wieder beschäftigt sich mit Messungen usw. Ein anderes Blatt zeigt uns Grafen Lanckoroński und seine Gefährten, wie sie eifrig skizzieren, während einheimische Buben diese Arbeit neugierig angaffen. In einem weiteren Karton sehen wir die Expedition in einer Gartenlaube bei Besprechung ihrer Reisepläne oder Arbeitsprogramme. Die Reise erfolgt zu Pferde; es ist eine größere Reiterschar, der noch einige Lastwagen folgen. Unter den Reitern, die aus Mitgliedern des Unternehmens, Führern und Schutzwachen bestehen, ragt die hohe Gestalt des Grafen empor. Die ganze Kavalkade durchzieht bald eine Waldschlucht, bald überschreitet sie ein Gebirge; dann sehen wir sie zum Nachtlager in ein Dorf gelangen; ein andermal schlägt sie ihre Zelte mitten in der Öde unter Ruinen auf. Es kommt oft zu Mißverständnissen und Zwistigkeiten mit der Landesbevölkerung, zu Auseinandersetzungen mit den lokalen Behörden, wobei der imperative Ton des Grafen Lanckoroński und seine Spießrute zuweilen eine Rolle zu spielen scheinen. Die Expedition wehrt sich gegen Banditen und erlebt noch andere Abenteuer. Es folgen manche Genreszenen: Graf Lanckoroński beschaut Teppiche, die ihm von Ortshändlern zum Ankauf angeboten werden; als Staffage sehen wir hiebei die Landeseinwohner in ihren Trachten, Kamele u. dgl. — Die Expedition wird von einem kleinasiatischen Würdenträger empfangen, Gäste sitzen auf Kissen auf dem Boden, trinken schwarzen Kaffee und rauchen; im Hintergrunde erblickt man durch Fenster die Stadt mit ihren Kuppeln und Minarets. — Hier sitzt wiederum unsere ganze europäische Gesellschaft in einer Gastwirtschaft mitten im Gedränge der Ortsbevölkerung, ein andermal schaut sie einem Marionettenspiel zu, lernt die Landessitten kennen.

Auf manchen Zeichnungen werden nur wenige Figuren dargestellt. Wir erkennen gewöhnlich den Grafen Lanckoroński, den Krakauer Universitätsprofessor Marjan Sokołowski oder einen andern der Reisegefährten, wie sie z. B. die Dorfschönen begrüßen, den Wäscherinnen am Bache begegnen, eine Bootfahrt machen oder sich am Obst erquicken, vor der Nachtruhe die durchnäßten Schuhe und Kleider zum Trocknen aushängen.

In allen diesen Zeichnungen spielt augenscheinlich das Figürliche die Hauptrolle, Landschaft und Architektur treten nur gelegentlich hervor. Demjenigen, der unsern Künstler kennt, wird dies leicht begreiflich; ist doch Malczewski vor allem ein Darsteller



Jacek Malczewski, Von der kleinasiatischen Expedition des Jahres 1884.

Zeichnung.





Jacek Malczewski, Von der kleinasiatischen Expedition des Jahres 1884.

Zeichnung.





Jacek Malczewski, Von der kleinasiatischen Expedition des Jahres 1884.

Pinselzeichnung.





Jacek Malczewski, Von der kleinasiatischen Expedition des Jahres 1884.

Pinselzeichnung.



der menschlichen Figur. Er zeichnet den Menschen mit größter Gewandtheit, er baut seine Konstruktion mit solcher Klarheit, hat einen so ausgeprägten Sinn für seine Proportionen, er weiß so ausdrucksvoll seine Massen zu modellieren wie wenige unter den Künstlern der Gegenwart. Die menschliche Figur in ihrer Bewegung und Regung hat für ihn das meiste Interesse. Das Verhältnis der Figuren zum Hintergrund ist verschieden: einmal bekommen wir kleine Figürchen mitten in landschaftlicher Umgebung zu sehen, das andere Mal größere Figuren, gedrängte Genreszenen und das Landschaftliche wird nur im Hintergrunde angedeutet. Die landschaftliche Pracht wird nur ausnahmsweise zum Hauptmotiv, immer spielt dabei das Figürliche seine Rolle; so hat z. B. eine schöne Zeichnung, auf der eine mächtige, beschneite Gebirgskette abgebildet wird, eine in diesen Naturanblick vertiefte hohe Gestalt, mutmaßlich die des Grafen Lanckoroński, als Staffage.

Künstlerisch weisen diese Zeichnungen große Vorzüge auf. Alle Massenszenen zeichnen sich durch klare und zielbewußte Komposition aus, die Figuren, ob klein oder groß, sind sehr gut in den Proportionen gezeichnet und prägnant in der Charakteristik. Hiebei neigt manchmal der Künstler zur leichten Betonung des Komischen, ein feiner, gutmütiger Humor belebt die Darstellung. Seine Szenen bringt er selten mit bestimmten Ortschaften in Zusammenhang, nur auf einigen Blättern lesen wir die Ortsbezeichnungen: Isbarta, Manafgat, — Aufenthaltspunkte der Expedition. Die Zeichnungen wurden nicht an Ort und Stelle ausgeführt sondern nach den auf der Reise gemachten Skizzen erst nach einigen Monaten ausgearbeitet, mutmaßlich in Rozdół (dem Landsitze des Grafen Lanckoroński in Galizien), wohin Malczewski in dem Jahre, das auf jenes der kleinasiatischen Reise unmittelbar folgte, eingeladen wurde und wo gewiß alle gemeinsamen Reiseerlebnisse lebhaft in der Erinnerung auftauchten. Die Mappe enthält auch eine Zeichnung, die gewiß ein landschaftliches Motiv aus Rozdół darstellt: eine Reiterschar am Waldrande, in der polnische Typen und Trachten deutlich zu erkennen sind. Diese Zeichnung ist ebenso wie einige der kleinasiatischen Studien mit dem Datum 1885 versehen. — Unsere Zeichnungen wurden also allem Anschein nach auf Grund von genauen, an Ort und Stelle notierten Skizzen und noch lebhaft eingeprägten Eindrücken und frischen Erinnerungen ausgeführt, wodurch sich die unmittelbare Schärfe und Präzision, die große Lebenswahrheit erklärt, die ihnen eigen ist und sie zu wertvollen Dokumenten der Reise gestaltet.

Für den Kunsthistoriker, der die Entwicklung der Individualität Malczewskis erfassen wollte, bringen die Zeichnungen interessantes Material, das mit dem ganzen Schaffen des Künstlers zu verknüpfen sich wohl lohnen würde. Hier wurde nur der Versuch gemacht anzudeuten, wie bei der Vorliebe des Meisters für lebhafte figürliche Kompositionen die klassische Schönheit Pamphyliens und Pisidiens ihn wenig angeregt hat, dagegen das Leben und Treiben der Expedition ihn so gewaltig packte. Was das Landschaftliche anbelangt, so hat ein moderner Künstler meistens nur für die Landschaft der eigenen Heimat das richtige Sentiment.

Im Besitze des Grafen Lanckoroński befinden sich außerdem einige Aquarelle Malczewskis von dieser kleinasiatischen Reise, ähnlichen Charakters wie die beschriebenen Zeichnungen. Auch sind drei Ölbilder vorhanden, und zwar stellt eines den «Übergang über den Taurus» dar (gemalt im Jahre 1887), ein anderes den Maler selbst mit einem Kirgisen, beide zu Pferd, und das dritte: «Reiter am Egerdirsee». Die zwei letzten Bilder sind mit den Jahreszahlen 1895 und 1900 bezeichnet; da sie sich auf dieselbe Reise beziehen, geben sie einen Beweis, wie lange die Eindrücke der Reise den Künstler noch im Banne hielten.

Tadeusz Szydłowski.



DAS HAUS DES GRAFEN LANCKOROŃSKI.

Von den im Süden Wiens gelegenen Anhöhen des Wiener= und Laaerberges streichen sanft abfallende Hügelrücken gegen das Wiental, von deren Höhen aus die Stadt mit dem westwärts ansteigenden Kranz der Berge des Wienerwaldes bis zu dem Steilabsturz des Leopoldsberges einen zauberhaften Anblick bietet. Im Vordergrunde liegen große, alte Gärten, hinter denen die grünen Kuppeln der Salesianerkirche, der Gardekirche am Rennwege und die reiche Silhouette der Karlskirche auftauchen; dann das Häusermeer mit dem alles überragenden Turm von St. Stephan im Herzen, in weitem Bogen umrahmt von den grünen Höhen des Wienerwaldes; weit draußen sieht man die Donau blinken und jenseits grüßt der Bisamberg und die fruchtbare Ebene des Marchfeldes herüber. Wahrhaftig ein Blick, der uns die intime Schönheit des Wiener Stadtbildes und alles, was uns daran lieb und wert ist, enthüllt wie kaum ein anderer.

Die Schönheit dieser aussichtsreichen Lage hat schon im Jahre 1693 den Prinzen Eugen von Savoyen, der in allen seinen glanzvollen Bauschöpfungen einen so erlesenen Geschmack im Zusammenklang von Kunst und Natur bekundete, bewogen, auf diesem mitten in die Stadt hineinreichenden Höhenzug Gründe zu erwerben, um von Lukas von Hildebrand seinen Sommerpalast, sein «wunderwürdiges Kriegs= und Siegeslager», wie Salomon Kleiner das Lustschloß Belvedere nennt, erbauen zu lassen. Canaletto hat den Ausblick vom Belvedere festgehalten (Abb. 1), und wenn sich auch seither manches, nicht zum Vorteile der Schönheit des Wiener Stadtbildes, verändert hat, so sind doch noch die unzerstörbaren Grundlinien der einstigen Schönheit geblieben.

In unmittelbarer Nachbarschaft des Belvederes erbaute Graf Lanckoroński im Jahre 1894 sein Haus (Taf. L). Wenn die Schönheit des Ausblickes, den man vom Belvedere aus genießt, noch gesteigert werden kann, so ist es von dem Punkte aus, wo das Palais Lanckoroński steht; kommt doch von hier aus ein neuer Glanzpunkt der Aussicht hinzu, das Belvedere selbst. Lange Zeit hindurch hatte niemand einen Blick für die Schönheit, die hier zu Füßen lag; bis in die neunziger Jahre des vergangenen Jahr=hunderts waren die Gründe unverbaut. Und doch bestand schon in den dreißiger Jahren des XIX. Jahrhunderts der Plan, gerade an dieser Stelle ein vornehmes Wohn=viertel zu errichten. Das städtische Archiv verwahrt ein Projekt für «eine Vorstadt in den Umgebungen des k. k. Belvederes am Rennwege in Wien, dem Bürgermeister Stefan Edlen von Wohlleben ehrfurchtsvoll gewidmet von A. E. Stache» (Abb. 2), einen Plan, der, wie so viele gute Ideen, sich in Wien nicht durchsetzen konnte und längst in Ver=gessenheit geriet.

Wir sehen zwischen dem Belvedere und dem Neustädter Kanal eine Siedlung, ähnlich einer Gartenstadt, mit freistehenden, ein Stock hohen Häusern, zwischen den



Abb. 1. Canaletto, Wien, vom Belvedere aus gesehen. — Wien, kaiserliche Gemäldegalerie.



Abb. 2. A. E. Stache, Projekt für eine Vorstadt in den Umgebungen des Belvederes in Wien.
Wien, städtisches Archiv.

Häusern und im Innern der von den regelmäßigen Straßenzügen umgebenen Häuserblöcke große Gartenanlagen, einen Marktplatz mit Springbrunnen ungefähr dort, wo jetzt der Aspang-Bahnhof steht, ein Bild behaglicher Wohnkultur, wie es schöner und gesünder kaum gedacht werden kann. Welche Bedeutung der Städtebauer der Biedermeierzeit der schönen Aussicht beilegt, zeigt die unten am Rande wiedergegebene Darstellung des Ausblickes auf Wien. Die kommenden Geschlechter besaßen weniger gesunden Schönheitssinn und heute gehört dieser Teil der Stadt Wien zu den unerfreulichsten Kapiteln der daran nicht armen städtebaulichen Entwicklung Wiens. Nur ein schmaler Streifen ist aus dieser trostlosen Öde gerettet worden, die Jacquingasse, an der das Haus Lanckoroński liegt. Es mag nicht zum geringen Teile das Verdienst des Grafen Lanckoroński sein, daß wenigstens die unmittelbare Nachbarschaft der herrlichsten Lage des Wiener Stadtbildes vor den ärgsten Auswüchsen der Bauspekulation bewahrt blieb, und wir wissen, wie er noch bis in die jüngste Zeit dagegen kämpfen mußte.

Als das Haus gebaut wurde, war man in Wien gerade mitten drin in dem großen Stilkursus, den die Baukunst im Fluge durch alle Jahrhunderte der Entwicklung absolvierte. Nachdem die letzten Vertreter der Architektur der Biedermeierzeit: Kornhäusl, Nobile, Sprenger, kaltgestellt und gewaltsam durch eine mit Feuergeist auftretende Neuromantik gestürzt worden waren, hatte man so ziemlich alle Stilarten, in denen die zivilisierte Welt je gebaut hatte, in der Praxis der Wiener Bautätigkeit durchgenommen und mehr oder minder gelungene Proben dieser Experimente an den verschiedensten Orten in Wien aufgestellt. Einheimische und fremde Baukünstler wetteiferten darin, die interessantesten Kapitel der Architekturgeschichte aller Zeiten und Völker in Bauwerken zu rekapitulieren. Dabei ist vieles auf den Wiener Boden verpflanzt worden, was fremd war und fremd bleiben mußte, was mit der Wesensart der Stadt und ihrer Bewohner in strengstem Gegensatz stand. Während man die Antike, die byzantinische Baukunst, die mittelalterlichen Stile, französische, italienische und deutsche Renaissance für die wahrhaft gewaltigen Aufgaben einer der größten baulichen Entwicklungsperioden in Wien anwendete, blieb ein Kapitel der Architekturgeschichte gänzlich unbeachtet; gerade die glänzendste Zeit der Wiener Architektur, die der Stadt ihre bestrickende Eigenart verliehen hat, war nicht würdig befunden worden, in das Programm der neuen Wiener Schule der Architektur aufgenommen zu werden. Die Werke der größten heimischen Meister des XVII. und XVIII. Jahrhundertes waren geradezu geächtet.

Da trat in den achtziger Jahren ziemlich rasch eine Wendung in der stilistischen Tendenz ein. Nach all den phantastischen Ab- und Ausschweifungen der letzten Jahre erinnerte man sich an die Schätze, die in den Werken Fischers von Erlach, Hildebrands und der anderen Meister des Wiener Barocks enthalten sind; man besann sich, daß man es nicht notwendig hätte, von weither Vorbilder zu holen; man suchte nun Nahrung und Kraft im eigenen Boden. Die neue Richtung der Wiener Baukunst fand sofort warmen Anklang im Empfinden des Volkes. Diese Rückkehr zu den heimischen Traditionen war eine populäre Bautendenz. Die ersten Versuche Korompays im Palais Zierer in der Alleegasse (1880) und Königs im Philipphof (1883) hatten den Quell noch nicht so rein geschöpft; es waren bei dem einen noch Anklänge an die italienische Renaissance, bei dem andern an französische Vorbilder merkbar. In spezifisch wienerische Bahnen wurde die Bewegung durch den Ausbau der Hofburg (1893) und durch die Bauten Rumpelmayers und der Architekten Fellner und Helmer (Bau des Deutschen Volkstheaters 1888) gelenkt.

Zu den ersten, die diese Rückkehr der Baukunst in die natürlichen Bahnen der Entwicklung begrüßten und tatkräftig förderten, gehört Graf Lanckoroński. Sein von den Architekten Fellner und Helmer erbautes Haus ist eines der ersten, das in möglichst innigem Anschluß an die Wiener Tradition den Wohn- und Repräsentationsbedürfnissen eines modernen Menschen und feinsinnigen Sammlers gerecht zu werden versucht.

Das Grundstück besitzt ein Flächenausmaß von 4800 m^2, von denen 1060 m^2 durch Haupt- und Nebengebäude verbaut sind. Das Hauptgebäude ist 22 m gegen die Flucht der Jacquingasse zurückgesetzt, von dieser durch zwei mit schmiedeeisernen Gittern versehene Tore und eine zu einer überbauten Unterfahrt führende Rampe zugänglich. An der Jacquingasse erhebt sich ein Pförtnerhaus. Das Hauptgebäude gliedert sich in Keller und Erdgeschoß, ein Haupt- und ein vollständig ausgebautes Dachgeschoß. Im Erdgeschoß gelangt man von einer Sala terrena in eine große, bis ins Hauptgeschoß durchgehende Halle mit der Haupttreppe und durch seitliche Durchgänge zu zwei Stiegen, die dem gewöhnlichen Verkehr dienen. In der linken Gebäudehälfte liegen die Empfangsräume, in der rechtsseitigen Wohn- und Nebenräume. Im Hauptgeschoße befindet sich über der Unterfahrt und dem Vestibül ein mit Fresken geschmückter Saal, der sich mit den beiderseits anschließenden Sammlungssälen zu einer Raumwirkung von bedeutender Größe vereinigt. Außerdem liegen im Hauptgeschoß die Wohn- und Arbeitsräume des Hausherrn. Im Dachgeschoß sind abermals Wohnzimmer, Diener- und Garderoberäume untergebracht, im Kellergeschoß die Küchen- und Wirtschaftsräume.

Karl Holey.





Fellner und Helmer, Palais Lanckoroński.



BAUSINN.

Die Architektur wird die Königin der Künste und die Kunst der Könige genannt, wie es ihr Name längst sagte: ἀρχιτέχνη, oberstes beherrschendes Können, also jene Kunst, die einen überlegenen, beherrschenden Geist sowohl in sich besitzt als auch von ihrem Gönner und Vertreter fordert und die sogar mehr, als es die Theorie zugeben will, eben die Kunst ist, mit der alle andere Kunst anfängt; sie ist sozusagen die Grundkunst. Dieses Wort mag aber auch in dem selbstverständlichen Sinne betont werden, daß der Grund, der physische Baugrund die natürlichste Voraussetzung alles Bauens ist.

Darin verbirgt sich wieder eine weitere Wahrheit. Wer nämlich die seltene Gabe besitzt, irgendwo im Gelände einen richtigen Baugrund herauszufühlen, wer mit innerem Sinn den geeigneten Platz zu erspähen vermag, auf dem ein Gebäude, und zwar ein ganz bestimmt geformtes Gebäude, stehen soll, der leistet vielleicht das Wichtigste für die Architektur. Er erkennt blitzartig durch ein feines und doch energisches Fühlen leicht und sicher, was andere mühselig suchen müssen; sein Auge arbeitet nicht bloß rezeptiv, sondern es schafft eigentlich Formen in die Natur hinein, aber so, daß man mit Goethe auch hier von Natur und Kunst sagen kann, sie «scheinen sich zu fliehen und haben sich, eh' man es denkt, gefunden und beide scheinen gleich sich anzuziehen». Daß, um eines der edelsten Beispiele zu geben, der Melker Klosterbau an der Donau reizvoller ist als jeder Bau am Rhein, hinreißend schön und unvergleichlich imposant, hat in allererster Linie seinen Grund darin, daß dieser einzigartige Bauplatz genial und restlos ausgenützt wurde. Die Befähigung für ein solches Auswerten der geoplastischen Formen, der vorhandenen wie der möglichen, in gewissem Sinne eine ergänzende Tätigkeit der Natur gegenüber, die spielende Leichtigkeit, einen Kunstbau in die Natur so hineinzusetzen, daß er zu deren Ausfluß, zur förmlichen Naturforderung wird und so als etwas Selbstverständliches erscheint, diese seltene, aber um so kostbarere Seelengabe möchte ich Bausinn nennen. Es ist ein plastisch-prophetisches Schauen, kostbar für die Harmonisierung des Bauwerkes mit dem umgebenden freien Gelände, womöglich noch kostbarer für die Entwicklung oder Erhaltung eines Stadtbildes.

Ein Beleg, und zwar ein hervorragend scharf ausgeprägter Beleg für diesen schaffenden Bausinn liegt uns nahe, vorbildlich nahe.

Zur Zeit, als das Fliegen für die Menschen ein noch unerschlossenes Problem war, kannte ein Bauherr in Wien einen Standpunkt in der Luft sehr wohl, wie aus eigenem Erlebnis heraus, genau jenen Punkt, wo man Wien, die ganze glänzende Stadt in ihrer schönsten Ansicht, die unserem Belvedere den Namen gegeben hat, und obendrein noch dieses berühmte Belvedere selbst als Vordergrund Wiens dazu sehen kann. Diesen Aussichtspunkt galt es nun mit aller Energie baulich festzuhalten. Darum wollte unser Bauherr sein Wohnhaus gerade dorthin setzen, wo die alten Römer aus ihrer

hochgelegenen Zivilstadt am Rennweg auf ihr Vindobona hinabsahen, das er selbst in dem altehrwürdigen, intangiblen Wien unserer Zeit noch immer erkennt und ehrt.

Es ist derselbe Bauherr, der die Skala für die drei schönsten Bauten Wiens aufstellte: St. Stephan, Belvedere, St. Karl. Wenn er nun nach Vollendung seines Hauses heute aus seinem Studierzimmer in der Jacquingasse durch das breite Fenster ausblickt, grüßen wie eine stumme, aber monumentale Ehrengarde diese drei Bauten herauf. Hat er sich doch um jede von ihnen verdient gemacht: dem Dom hat er die ehrwürdigste Baureliquie, das Riesentor, und der Kirche seines Namenspatrons St. Karl die Gesamtansicht gerettet. Den Namen des Belvedere hat er erst zu vollen Ehren gebracht. So konnte Alfred von Berger einst zu diesem eben angedeuteten, aber unbekanntesten Wiener Aussichtsfenster hintreten und dabei überrascht sagen: «Das ist ja viel schöner als Wien», nämlich Wien nicht, wie man es gewöhnt ist, vom, sondern mit dem Belvedere gesehen. Unser Bauherr darf also diesen Ausblick zu den verschiedenen Kostbarkeiten, die in seinem Hause sind, und zwar zu jenen besonderen Kostbarkeiten zählen, die man nicht erwerben, nur schaffen kann.

Aber vielleicht soll der letzte im Bunde der Periegeten die Besucher des Hauses warnen, nur ja ein Wort dem Hausherrn nicht zu sagen, nämlich, daß dies sein Haus ein wahres Museum der Kunst sei. Sie würden für diese «Anerkennung» die energischeste Verständnislosigkeit ernten; denn gerade hier kennt man den Begriff toter Kunst nicht. Keine Kunst soll fürs Museum sein, sondern Kunst und Leben seien verbunden wie Blüte und Pflanze! Die Kunst ist nach Dantes Wort «Gottes Enkelin» oder wir dürfen, um ein Wort der Schrift anzuwenden, in demselben Sinne sagen: Die Kunst ist wie der Mensch ex limo terrae genommen, sie wächst aus der Erde wie der Bau aus seinem Grund. Dieser Ausdruck hat im Deutschen nicht zufällig den schönen Doppelsinn.

Die Kategorie des Raumes beherrscht beide, das flache Feld und das dreidimensionale Haus. Keine Kunst ist aber so sehr Raumkunst wie die Architektur; daher muß die Lage im Raum zugleich für sie die fundamentalste Frage bilden und das heißt hier schon, sie auch beantworten. Es paßt nicht jeder Bau überallhin, es verlangt sogar mancher Platz und seine Lage einen bestimmten Bau, so daß dieser aber auch wie etwas Selbstverständliches, wie etwas, das schon immer da war, sich einpaßt, einwächst. Kein Gebäude darf wie etwa ein krankhaftes Neugebilde mitten in der umgebenden wehrlosen Natur auftreten.

Wer dieses richtige Verhältnis der gebundensten Kunst zur freien Natur sehen will, suche eine gebaute Idylle am äußersten Südwestrand Wiens auf, nahe an der Tiergartenmauer, dort, wo der freundliche, wohltuende Wienerwald seine Westbahn- und Südbahnreize gleichzeitig bewundern lassen will. Dort steht das Faniteum (Taf. LI), das wohl nur wenige Wiener dem Namen nach kennen. Es ist dem Gedächtnis der 1893 verstorbenen Gemahlin des Gründers, der sehr wohltätigen Gräfin Fanita Lanckorońska gewidmet, sollte also ein Monumentalbau im strengsten, theoretischesten Sinne des Wortes werden. An seiner äußeren Form fällt zuerst die sanft gewölbte Kuppel des Mittelbaues auf. Das Herz des ganzen Organismus ist eine Kapelle mit Krypta, die den Sarg der Verewigten aufnehmen wird. Wer Florenz kennt, erinnert sich vor diesen Architekturformen an die Cappella dei Pazzi und vielleicht geleitet ihn auch die Thujenallee, die zu unserem Heiligtum emporführt, geradaus ins Land, wo Dante träumte. Die übrigen Räume der Stiftung liegen um den Mittelbau ohne mechanische Symmetrie, gegen Norden eine Art Hof ohne Einengung bildend, gegen Süden mit zwei veritablen Loggien ausgestattet, in denen erholungsbedürftige Kinder oder jetzt verwundete Soldaten des



Laroche, Das Faniteum in Wien (Ober St.-Veit).



ganztägigen Sonnenscheins sich erfreuen können. Die nötigen Zimmer, die Sakristei, sogar ein Klostergang und Nutzräume gliedern sich organisch ein.

Keine Inschrift meldet den Zweck des Ganzen. Die Sprache seiner angenehmen Quattrocentoformen sagt aber schon, was sein Zweck war: wohltuend wirken und darin ein Gedächtnis sein! Derselbe Initiator, der es lange vor den Denkmalschutzgesetzen, einfach aus angeborenem Kunstsinn heraus, verstanden hat, in die Stimmung des Salzburger St. Peterfriedhofes seiner dort begrabenen Mutter ein Denkmal zu setzen, das die Zeitform des Stiles, die Charakteristik der Verstorbenen mit edelster Kunstentfaltung vereinigt und dabei vollständig im Geist der Umgebung bleibt, durfte sich auch die vielleicht schwerere Aufgabe stellen, mitten in Gottes freier Natur ein Monumentum zu bauen und dessen psychologische Forderungen nicht durch die leichter sprechende Kunst des Bildhauers sondern durch die herberen architektonischen Mittel zu erreichen.

Die natürlichste Form eines Memorialbaues, der sich über einem Grabe erhebt, ist die Kuppel. Als Baldachin über dem Grabe richtig empfunden, findet sie im Altarziborium ihre ausdrucksvollste, aus dem Viereck entstehende Parallele; denn ästhetisch und liturgisch ist dies nichts anderes als der notwendige, betonende und schützende Raumabschluß über dem Altar mit seinem Sepulkrum. Nichts ist darum auch natürlicher als die Kolossalkuppel über dem Grabe des Menschenfischers in der ewigen Stadt.

Freilich kann als Erinnerungszeichen außer der körperhaften Nachbildung eines Verstorbenen alles dienen, was man so auffassen will. Für solche Gedächtniszwecke wählte man Kirchen aller Art, Klöster und Andachts- oder Wohltätigkeitsstiftungen, die alle wegen ihres religiösen Sinnes besonders geeignet erschienen, Verstorbener pietätvoll zu gedenken. Daneben gab es Memorien, die nur Kunstform gleichsam als Selbstzweck sein wollten, Denksäulen mit Symbolen oder leere, von der Erinnerung allein erfüllte Tempelchen oder Denksteine, deren Seele die Inschrift ist; auch Naturdenkmale, sogar Bäume werden mit monumentalen Funktionen betraut. Aber von der Kuppel, oder prüfen wir noch weiter zurück, von der Pyramide, dem ausgebautesten Grabhügel mit religiösem Innenschmuck, bis zur Baumkrone bewegt sich die Linie doch hauptsächlich innerhalb des architektonischen Gedankens.

Das, was uns aber die florentinisch feine Seele des Faniteums von ihrem Baue, dessen Forma informans sie ist, und von seinem Zwecke sagen will, verstehen wir aus der Verbindung der Kuppel mit dem gegliederten klosterähnlichen Anbau, so daß alles ein innerlich Ganzes wurde. Wie nämlich in einem wirklichen Kloster die Seele von der Erdenlast und Unrast sich erholt, so — wir fühlen es aus dem gewohnten Eindruck heraus — soll auch hier Erholung, Freude, innerlich gehobenes Leben den Menschen erfassen. Die gesündere Seele wird dann ihrem folgsamen Körper wieder den Weg zum Leben weisen. Von den bleichwangigen bis zu den pausbackigen Kindern steht auch eine Skala von Erfüllung vor uns und übersetzt Meister Steinhausens Wandfresken «Die Werke der leiblichen Barmherzigkeit» aus ihrer asketischen Würde ins frohe Dasein. Also auch hier ist Kunst und Leben nicht getrennt. Dieser Geist belebt wohltuend die Gänge und spielt auf der Terrasse, verklärt die feingestimmten Winkel, so wie für alles die Kuppel immer wieder still und heimlich den Ausgangspunkt der Idee weist: In memoriam.

So verstehen die Wiener Kinder ohne anderen Kommentar das Wandbild, auf dem ein göttliches Kind im Spiel mit Engeln auf seiner Flucht ebenso ausruht, wie sie hier ausruhen auf der Flucht aus der Großstadt. So wundern wir selber uns nicht, daß just durch die Donau, die wir wohl erkennen, Sankt Christoph den Herrn des Lebens trägt; nur überrascht es uns doch, daß in der Hauptachse der Thujenallee wie hinein-

gestellt der Stephansturm steht und geradeaus in die Loggien hineinschaut. Und das sind nicht Zufälle, sondern das hat ein feiner Bausinn nach Höhe und Richtung vorher ersonnen. Dieser Punkt auf dem Gemeindeberg hinter der St. Veiter Einsiedelei, den früher niemand in diesem seinem Bauwerte erkannt hat, wurde gerade wegen seiner umfassenden, charakteristischen Aussicht gewählt. Vom Faniteum aus sieht man alles, was für Wien und seine Umgebung wichtig ist. Zwischen unseren liebsten Bergen breitet sich nach Osten das Stadtbild aus mit dem Stephansturm in seiner Mitte und vom Portikus der Kapelle aus ergeben die Thujen den natürlichen Vordergrund für alle Verwandlungskünste des alten Turmes, der zu jeder Tageszeit anders aussehen will. Manchmal wird er ganz weiß, selbst rosenrot kann er erglühen; dann wieder kleidet er sich grau bis schwarz, was vom Gründer liebevoll beobachtet wird. Man sieht auch alle anderen Türme und Kuppeln von Wien, vor allem grüßt her die grünschimmernde Kuppel von St. Karl. An klaren Tagen kann man im Hintergrund von Wien die Ebene und oft auch das Leithagebirge bis Hainburg erkennen. Wo wäre ein schönerer Punkt in der schönen Wiener Umgebung, um den Sonnenaufgang über der Stadt zu beobachten? Im Nordosten schließt das breite, berückende Prachtbild mit Kahlenberg und Leopoldsberg ab. Vor diesen erstreckt sich das Steinhofer Gelände mit seinen villenartigen Gebäuden. Im Süden über dem nahen Tiergarten liegt Mödling mit der Feste Liechtenstein und dem Husarentempel, dort schließt der Anninger ab und über alle herrscht der Vater Ötscher. Aber da guckt sogar noch der historische, viereckige Turm von Perchtoldsdorf herein, der allen Wienern ans Herz gewachsen ist; er will auf diesem eigenartig herrlichen Bilde nicht fehlen.

Und das alles erblicken wir, stehend zwischen Florentiner Renaissancesäulen eines weiten freien Portikus, unter den zierlich geschwungenen Loggiaböden des Südens?

Dieses Stück Italien in Wien, das der Schweizer Architekt Laroche aus Basel in die Kunstform gebracht hat, wirkt durchaus nicht bodenfremd. Wir sehen mit Freude diese einzige Kirche in Wien, die in reinem Quattrocentostil gehalten ist, deren Grundanlage, wie schon erwähnt, sich an die berühmte Kapelle des Brunellesco in Florenz anlehnt. Im Inneren unseres Kirchleins finden wir ein übertragenes Fresko in der Art des Fiorenzo di Lorenzo, gegenüber wieder eine pietätvollst gerettete hohe Renaissancewandbank, im Prachtraum der großen Sakristei Chorgestühl aus der Bretagne, darüber sechs spanische Reliefs aus Barcelona mit der Geschichte Johannes des Täufers und Johannes des Evangelisten aus dem XV. Jahrhundert; der Florentiner Christus im Grabe über dem Kapellenportal, alles und jedes Einzelne ist samt den alten Bildern und alten Rahmen ein natürlicher Schmuck des neuen Hauses, nicht gequält oder aufdringlich; es sind eben nur Juwelen, in die Krone des Wienerwaldes eingesetzt. Der Wienerwald selbst ist seinerseits wieder ins Faniteum hineingewachsen; denn alle Hintergründe der Fresken hat Meister Steinhausen, der meines Wissens in Wien sonst nicht vertreten ist, der nächsten Umgebung des Faniteums entnommen. Sie passen natürlich zum Ganzen. Auf einem der Bilder sieht man einen Teil des Hauses selbst, auf einem anderen die Aussicht auf Wien, wieder andere weisen die Tiergartenmauer auf. Auch auf Bildern Steinhausens, die nicht im Faniteum sind, die man in der Knackfuß-Monographie über diesen wirklich religiös empfindenden Künstler sehen kann, besonders auf der bekannten farbigen Lithographie «Christi Bergpredigt», ist immer unser Wienerwald zu finden. Dieser gute, liebe, weihevolle Wienerwald mit seinen sanften Kuppen hat etwas, was zu den Ideen des Faniteums paßt; sie sind sich beide in ihrer Mystik nicht fremd.

Der Bausinn des Gründers, wie wir eingangs sein Wesen zu umschreiben versuchten, hat hier nur das Zusammengehörige, sozusagen das Zusammenstrebende

verbunden. Das Neue, das dabei geschaffen wurde, konnte darum nicht ortsfremd werden und St. Christoph schreitet wirklich, mit dem Grabe des hl. Leopold im Hintergrund, durch die Donau. Es soll damit nicht gesagt sein, daß seine Arbeit eine geringe war. Das bringt die Legende mit überwältigender Schönheit zum Ausdruck. Wer es selbst miterlebt hat, wie oft z. B. diese Kuppel geändert wurde, der wird, was so kinderleicht erscheint, bald als schwere Arbeitslast erkennen, eben weil es so leicht und selbstverständlich erscheint. Nun aber steht das Heiligtum der Nächstenliebe in schlichten edlen Formen auch als monumentaler Beweis da, wie der echte Bausinn die Natur ergänzen kann, ohne sie herabzusetzen, und wie das große Mysterium der Kunst auch in der Architektur darauf angewiesen ist, der Natur zu folgen, ohne sie zu wiederholen.

In persönlicher Beziehung sollte hier die verborgene Vorarbeit und geistige Mitarbeit des Mannes gezeigt werden, dem diese Zeilen gewidmet sind. So war er auch unser geheimer, aber unermüdlicher Feldherr, als wir den Kampf ums Riesentor und um die Erhaltung des Stadtbildes von St. Karl gegen den Museumsplan erfolgreich organisierten. Mit der Rettung des ehrwürdigen Portales aus der Zeit Rudolfs von Habsburg zog der neue Denkmalschutzgedanke siegreich in Wien und in Österreich ein.

Darum gedenkt unseres Jubilares nicht bloß Wien sondern auch Österreich dankbar. Sein tieferer Blick, eine Ausstrahlung des Bausinnes in die Vergangenheit, hat mit opferfreudiger Liebe und wissenschaftlichem Verständnis jene Monumente unseres Südens erfaßt, die Österreichs Kultur mit ihren antiken Ahnen verbinden. Was die Römer und unsere große altchristliche Periode, beide ihrerseits mit dem feinsten Bausinn bedacht, uns als köstliches Erbe hinterlassen haben, hat vielleicht bei aller vielseitiger Wertschätzung an niemandem einen so großen und einen so kräftigen Schützer gefunden als an unserem Jubilar. Der kolossale Mosaikenfund von Aquileja wäre ohne die Anregung Lanckorońskis unmöglich gewesen.

Heinrich Swoboda.



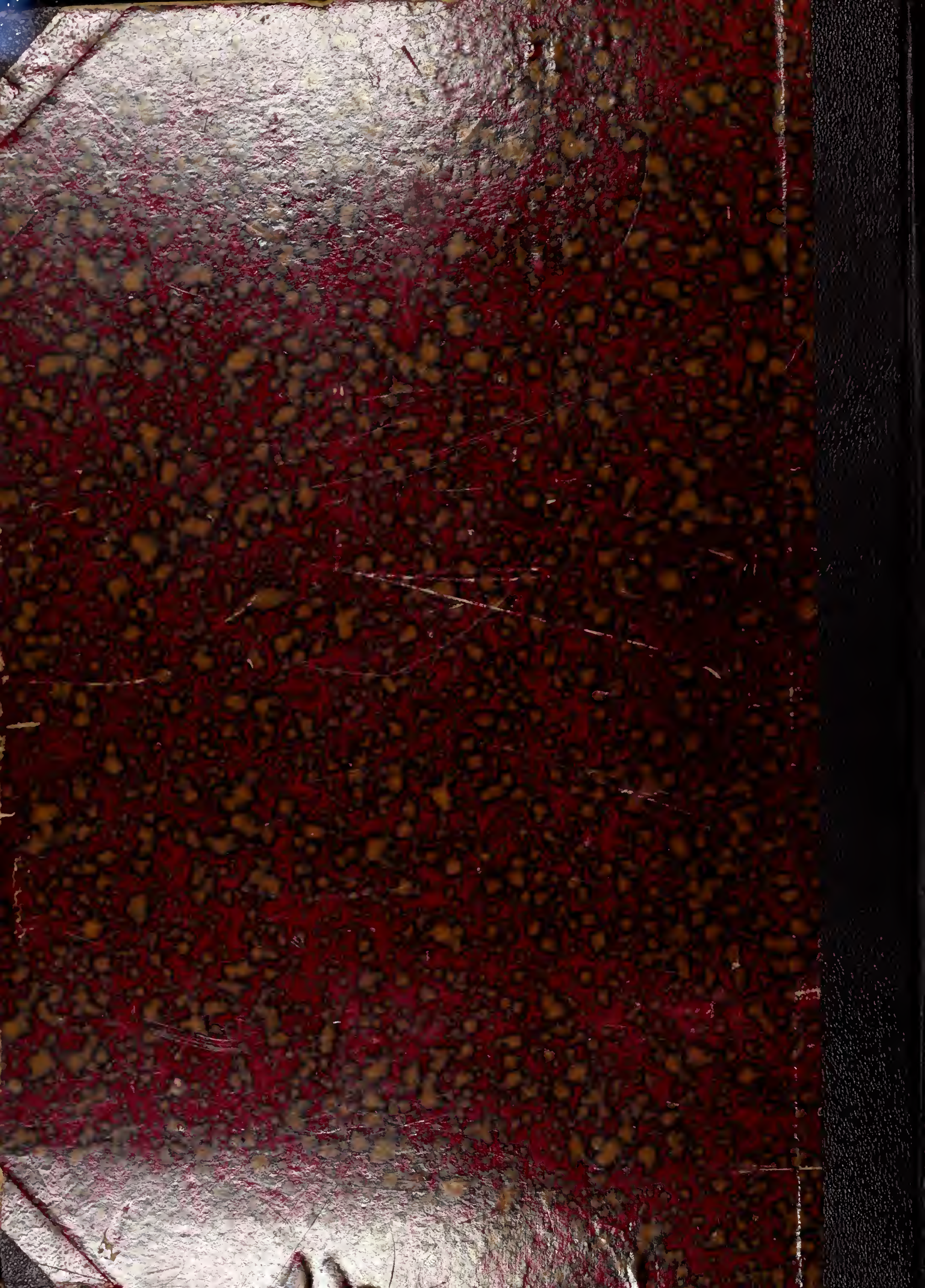
Loggia des Faniteums.












APRIL2013
24ColorCard
CameraTrax.com
RIGHT